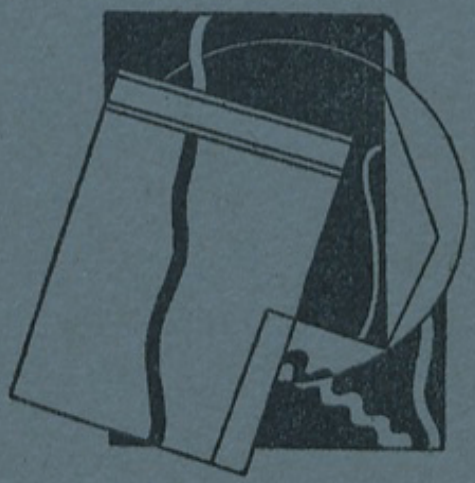
P. MONDRIAN

LE NEO-PLASTICISME



Editions de l'EFFORT MODERNE
LÉONCE ROSENBERG
19, Rue de la Baume, 19
PARIS (8e)

1920

P. MONDRIAN

NEO-PLASTICISM

Editions de l'EFFORT MODERNE
Léonce ROSENBERG
19, Rue de la Baume, 19
PARIS (8e)
1920

v.16

TO FUTURE HUMANS

v.16

The somewhat unusual French used in this brochure is a result of the Artist's intention, who, being of Dutch nationality, rightly demands as complete an approximation of his thoughts as possible.

The Editor's Note.

NEO-PLASTICISM

General Principle of Plastic Equivalence [1]

Although art, on the one hand, is the plastic expression of *our* aesthetic emotion, we cannot therefore conclude that art is merely "the aesthetic expression of our subjective sensations." Logic requires that art be *the plastic* (formative) *expression (beelding) of the whole of our being*: it must therefore also be the plastic appearance of the *non-individual* element in us, which is its absolute and annulling counterpart; and, on the other hand, it must be the *direct expression of the universal within us*, that is to say, *the exact manifestation of the universal outside us*.

The universal, so understood, is that which *is* and *remains always* what it is: for us, the more or less *unconscious*, as counterpart to the more or less *conscious*—the *individual*—which repeats and renews itself.

Our whole being is both at once: *the unconscious and the conscious*, *the immutable and the mutable*, *the unchanging and the changing, taking form and changing form through their reciprocal action*.

This action contains all the misery and all the happiness of life: misery is caused by *continual separation*; happiness by the *perpetual rebirth of the changeable*. The immutable stands above all misery and all happiness: it is *equilibrium*.

Through what is immutable in us, we are at one with all things; the mutable destroys our equilibrium, limits us, and separates us from all that is not ourselves. It is from this equilibrium—from the *unconscious*, from the *immutable*—that art comes. It reaches its plastic *expression* through the *conscious*. Thus the manifest *appearance of art* is the plastic expression of both the *unconscious and the conscious*. It shows the *relation of the one to the other*: the *appearance changes*, but *art* remains immutable.

In "the totality of our being," it is possible that the individual or the universal predominates, or that an approach to equilibrium between the two is attained. It is this latter possibility that allows us *to be universal as individuals*: that is to say, *to externalise the unconscious consciously*. Then we see and hear *universally*, for we have raised ourselves above the domination of what is most outward. Seeing the form of outward appearance, hearing noises, sounds, words, these appear to us otherwise than by ordinary vision or audition. What we see or hear is *truly the direct manifestation of the universal*, whereas what we perceive outside us as form and sound appears weakened and veiled. If we seek plastic expression, we express our *universal perception* and thereby our *universal being*, *as individuals*: thus, *both stand in equivalence*. To be above limiting form, and yet still to employ delimited form and materialised speech, is not a true manifestation of our being; it is not the *pure plastic expression*. A *new plastic expression becomes inevitable*: an *appearance in which each has its counterpart,* an *equivalent manifestation of the one and the other—thus, a plastic expression in balanced relation.*

All the arts strive to attain the *plastic* aesthetic of the relation between the individual and the universal, the subjective and the objective, nature and spirit. Thus, all the arts—without exception—are *plastic*. And yet, we consider only Architecture, Sculpture, and Painting as the "plastic arts," because we live chiefly in the conscious individual. But for the unconscious, a musical or verbal expression is no less plastic than those of the other arts. *Pure plastic* expression manifests through the unconscious, whereas the *delimited plastic expression* is created by—and represents—the conscious individual.

Until now, none of the arts has been purely plastic, because the conscious individual has dominated: all have been more or less *descriptive, indirect, approximative*.

The individual, dominant both within us and outside us, "describes". The universal is also within us, but insofar as it is not yet sufficiently conscious within our (individual) consciousness, it cannot attain pure appearance.

As the universal *in us* becomes increasingly conscious, as the indeterminate grows toward the determinate, *the things outside us* preserve their indeterminate form. Hence the necessity—inasmuch as the unconscious (the universal in us) approaches the conscious—*to transform continually, to determine more clearly* the capricious and indeterminate appearance of the natural phenomenon.

Thus the new spirit *annuls the delimited form* in aesthetic expression and reconstructs *an appearance in which subjective and objective, content and container, form a balanced duality of the universal and the individual*; and with this "duality-within-plurality" it creates the *purely aesthetic relation*.

It often seems that Literature and Music, through description and paraphrase, followed the so-called plastic arts. Conversely, these plastic arts seem to have followed the romantic and symbolist spirit of Literature and Music. So long as one employed natural form as plastic means, this tendency toward description could be understood—especially in Sculpture and Painting. This natural form veils the direct plastic expression of the universal, because the subjective and the objective *are not in plastic equivalence*. The plastic expressions of each *interfere* with one another.

Natural plastic appearance presents itself as *corporeality* (see De Stijl, vol. 1, article 4, *Dutch organ of Neo-Plasticism*).

It expresses itself plastically as *a sphericity that wants to be planar*, or as *a plane compelled to be spherical*; as a curve tending toward a straight line, or *a straight line forced to be curved*.

Such plastic expression is therefore not in equilibrium.

One attempted to reach equilibrium through composition, but composition veiled within *representation* and *subject-matter*. Because *impure plastic* means were employed, Sculpture and Painting arrived at description.

Likewise, the plastic means of the *Art of the Word* (Literature) has become impure (form), and therefore follows the same path as the so-called plastic arts. There, too, one sought to express *the content of the whole* by paraphrase, not by *the word itself*. The word, assembled into the sentence, weakened as a homogeneous plurality. One expressed oneself by means of the symbol. Nevertheless, *there exist words—many words, in fact—which, by their own force and by their mutual relations*, can express the two principles of being. In all the arts, the objective struggled against the subjective, the universal against the individual; *pure plastic expression* against descriptive expression. Thus art tended, inevitably, toward *balanced plasticity*.

The disequilibrium between the individual and the universal creates the *tragic*, and expresses itself as a *tragic plastic* expression. In whatever exists—whether as form or as corporeality—nature dominates, and this dominance creates the tragic (see De Stijl, vol. 1, N.B., issue 8).[2]

The tragic of life leads to artistic creation: *art*, because it is abstract and stands in contrast to natural concreteness, may precede the gradual disappearance of the tragic. The more the tragic diminishes, the purer art becomes.

The new spirit can manifest itself only within the tragic. It finds only an outdated form, while the new plastic language remains yet to be created. Born in the atmosphere of the past, it can express itself only in the *living reality of the abstract* (see De Stijl, vol. 1, N.B., issue 9).

Because it is part of the whole, the new spirit cannot free itself entirely from the tragic. The *new Plastic*—the expression of the *living reality of the abstract*—has not yet become fully liberated from the tragic, but it is no longer dominated by it.

By contrast, in the old plastic, the tragic dominates. It cannot exist without the tragic, without tragic plastic expression.

So long as the individual dominates, tragic plastic expression is necessary—for in that case it is what creates emotion. But once a period of greater maturity is reached, tragic plastic expression becomes intolerable.

In the living reality of the abstract, the new human being has surpassed the sentiments of nostalgia, joy, rapture, pain, horror, etc.; in *the "constant" emotion of the beautiful*, these have been purified and deepened. A far deeper vision of sensible reality is attained.

Things are beautiful or ugly only *in time and space*. Once the vision of the new human being is liberated from these two factors, all becomes unified in *a single beauty*.

Art has always desired this vision; but being plastic *form*, and following natural appearance, it could not realise this vision in its purity, and tragic plastic expression persisted—alongside the intention of its opposite.

The Art of the Word (Literature) makes this intention particularly clear. Tragedy, comedy, the epic, the lyric, romanticism *are merely diverse expressions of tragic plastic form.*

As far as possible—and provided it did not degenerate into Impressionism proper (another form of tragic plastic expression)—this tendency found its first opposition in *pure realism*, because it was a more objective vision.

In *Painting*, Neo-Impressionism, Pointillism, and Divisionism attempted to abolish the dominance of corporeality in plastic expression by suppressing *modelling* and *conventional perspectival vision*. But it is only in *Cubism* that we find this erected into a system. There, tragic plastic expression loses much of its dominative power *through the counter-relation of pure colour and the abstraction of natural form*.

Likewise in the other arts: Cubism, like Futurism, and later Dadaism, purified and demolished the domination of the tragic within plastic expression.

But *Real Abstract Painting* or *Neo-Plasticism* "freed itself" by being a *genuinely new* plastic language. At the same time, it rose above the older conception and appreciation which demanded tragic plastic expression.

In general one does not perceive that *disequilibrium* is a curse upon humanity, and so one continues fervently to cultivate the feeling of the tragic. Up to now, the most outward has dominated in everything. The feminine and the material govern life and society, and obstruct spiritual expression in the function of the masculine. In a manifesto

of the Futurists, the proclamation of hatred for *woman* (the feminine) is entirely correct. It is *the Feminine in Man* that is the direct cause of the domination of the tragic in art.

The old conception, which desired the tragic to predominate, rules among the masses. Hence art as it presently exists—our theatres, our cinemas, our concerts—are what they are. Tragic plastic expression is a negative power which the old conception uses to imprison. It is by means of it that one moralises, professes, teaches… Let us not forget that our society demands *the useful beside the beautiful*!

Nevertheless, *the old transforms and grows toward the new*. We have seen *the new* arise in all the arts; it rises, more or less, everywhere.

The old is harmful only insofar as it obstructs the new. It is only in relation to the *new* that it ceases to count. At one time, all the varieties of the old were “new”... but not *the new*.

For we must not forget that we stand at a turning point of culture, at the end of all that is old: *the separation of the two is absolute and definitive*. Whether one recognises it or not, it is logically foreseeable that the future will no longer include tragic plastic expression—just as an adult no longer shares the soul of the child.

At the same time as dominant tragedy, the new spirit eliminates *description* in art. Because the obstacle of form has been annulled, the new art asserts itself as *pure plastic*. The new spirit has found its *plastic expression*. In its maturity, the one and the other (the individual and universal) have neutralised and paired themselves in unity. The confusion—in the apparent unity of the inner and the outer—has become an *equivalent duality forming absolute unity*. The individual and the universal stand in *a more balanced polarity*. Because they are fused in unity, description becomes superfluous: each is *known through the other*. They express themselves plastically without employing natural form—*their relation alone (through a direct plastic means) creates the plastic expression*.

It is in *Painting* that the New Plastic first achieved complete expression. Having been formulated on a firmly established principle, this plastic expression nevertheless continues to perfect itself.

Neo-Plasticism has its roots in Cubism. It can equally be called *Real Abstract Painting*, because *the abstract* (as in the mathematical sciences, though without reaching the absolute as mathematics does) can be expressed by a plastic reality. This is indeed the characteristic essence of the New Plastic in Painting. It is a composition of rectangular planes in colour, expressing the deepest reality. It attains this through the *plastic expression of relations*, and not through natural appearance. It accomplishes what all painting has sought, but could only express in a veiled manner. Coloured planes—through position and dimension, and through the valuation of colour—express plastically only *relations*, not forms.

The New Plastic places its relations *in aesthetic equilibrium*, and thereby expresses *the new harmony*.

The future of the New Plastic, and its true realisation in painting, lies in *Chromoplastic work within architecture* (see De Stijl, vol. 3, Trialogue 7). Chromoplastic governs both the interior and the exterior of a building, as well as everything that expresses relational form through colour. And just like the "New Plastic-as-painting" that prepares the way for it, Chromoplastic is not “decoration.” It is an *entirely new kind of painting*—one in which all Painting, both pictorial and decorative, finds its resolution. Chromoplastic unites the *objective* character of decorative art (but more strongly than decoration ever can) with the *subjective* character of pictorial art (but to a deeper degree). At present,

however, it is very difficult to show exactly what Chromoplastic should look like, because the material and technical means to realise it do not yet exist.

For the moment, each art tries to express itself more directly through its own *plastic means* and seeks, as far as possible, to *free* that means from older limitations.

Music tends toward the liberation of *sound*; *Literature* toward the liberation of the *word*. Thus, by purifying their plastic means, they arrive at the *pure plastic expression (beelding) of relations*. The degree and mode of purification vary according to the art and the era in which these can be achieved.

In fact, the new spirit reveals itself through the plastic means: it expresses itself by composition. The latter must express a balanced plastic relation between the individual and the universal. Dominant tragedy must be abolished by composition and by the plastic means together: for if the plastic appearance is not composed in constant, neutralising opposition, the plastic means will fall back into the expression of "form," and will again be veiled by the descriptive.

Thus, *Neo-Plasticism* in art is not merely a question of "technique." In the New Plastic, and *through it*, the technique changes. The touchstone of the new spirit—after composition—is precisely what is so lightly called "technique."

"It is by *appearance* that one judges whether a work of art is truly the pure plastic expression of the universal." (De Stijl, vol. 1, N.B., p. 65) [3]

Because Sculpture and Painting have been able to reduce their primitive plastic means to a *universal plastic means*, they can express themselves plastically and effectively *with exactness and in the abstract*. Architecture, by its very nature, already possesses a plastic means liberated from the capricious form of natural appearance.

In the New Plastic, painting no longer expresses itself through apparent *corporeality*, which conveys natural expression. On the contrary, it expresses itself plastically by *the plane within the plane*. By reducing three-dimensional corporeality in painting to a plane, *it expresses the pure relation*.

Nevertheless, Architecture and Sculpture, by their plastic means, possess advantages over Painting, through other possibilities.

By its plastic means, *Architecture* is an aesthetic and mathematical appearance—hence *exact and more or less abstract*. Being *a composition of planes in counter-position and mutual neutralisation*, it is *the exact plastic expression of balanced aesthetic relation in space*. The New Plastic does not regard Architecture, any more than Painting, as *morphoplastic*. That was the old conception. In spite of the apparent form in architectural plastic expression, it is not a defined or delimited form—just as the rectangular colour planes in the New Plastic of Painting are not "form" in the old sense. *Real* form is *that which is closed, or round, or curved*, in opposition to the apparent form of the rectangle, where the lines *intersect, touch tangentially, yet do not cease to continue*.

Seen as a *balanced opposition of expansion and limit in planar composition*, architectural expression (despite its third dimension) ceases to exist *as corporeality and as object*. Its abstract expression even appears more direct than in Painting.

However, *the abstract* is not realised by stylisation, nor does it appear solely through simplification and purification. For *the abstract* remains simplification only if *the plastic expression is governed by the universal*: it is *the deepest interiorisation of the exterior and the purest exteriorisation of the interior* (De Stijl, vol. 1, N.B., issue 3).

Today, we see Architecture purifying and simplifying itself, but few *achieve the plastic expression of the abstract*.

As the direct appearance of the universal, abstract plastic (formative expression) neutralises the individual. At present, in striving toward generalisation, one merely accentuates the "particularity" of the architectural work. It is with architecture as with every stylised form or form reduced to its geometric expression: the more completely the capricious element is eliminated, the more strongly the particular stands out. Thus we see today the appearance of buildings in the severe style of temples, but this is not the *new*.

The new spirit abolishes *the particular*. It is not enough for form to be refined to quintessence, nor for the proportions of the whole to be harmonious: on the contrary, the entire work must be nothing but *the plastic expression of relations, and must disappear as particularity*.

Building by masses is preferable to building by units. In the first, the particular is already suppressed by a composition that arises of itself. But looked at closely, composition is also the primary condition in unitary construction. Just as in Painting, it is above all *composition* that must eliminate the individual.

From the beginning, Architecture—by its very nature—was an unconscious attempt toward abstract plastic expression. In Architecture it was not possible to deform the plastic means as radically as in Painting and Sculpture. It was only by calling the latter to its aid that mathematical stone became here and there a natural appearance. Decline was therefore necessary for the whole to take on the more capricious aspect of natural things.

Painting, by contrast, had to rise from natural plastic expression to abstract plastic expression. Thus the path that led it to *the exact plastic of relations* was more difficult. We can therefore understand why, where Architecture—by the ease of its plastic means—passed close to pure plastic expression without seeing it, Painting was the first to arrive at the clear conception that *art is purest in the plastic expression of aesthetic relation alone*.

Although *Sculpture* possessed, in *the prism*, an exact plastic means, it preferred, like Painting, a more or less natural plastic expression. At times it attained stylisation, even spiritualisation of form, but it always remained *morphoplastic*.

Little by little, natural appearance acquired so many rights of citizenship that it came to be considered indispensable to these arts. Even Architecture shares this fate. In general, it is not recognised as "art" when it attains the plastic expression of the abstract, through the pure plastic expression of relations, and refuses to be inspired by nature or borrow from Sculpture and Painting for its adornment. From this we see to what degree of impurity the aesthetic conception has descended: one wishes to recognise as "art" only a plastic expression clothed in delimited form. Thus the New Plastic in Painting is sometimes designated by the word "decoration," because, instead of negating the individual in plastic expression, it has reduced it to rectangular coloured planes. If, on the one hand, the old conception continues to be an obstacle to recognition—continues to be the greatest enemy of the new spirit—on the other hand, many artists fear the tremendous difficulty of having at their disposal only a plastic means so simple for creating.

In whatever way it may come, *the new spirit* must manifest itself *in all the arts without exception*. Because differences exist between the arts, this is no reason for one to be valued less than another; it may lead to a different appearance but not to an *opposed* appearance. As soon as one art becomes the plastic expression of the abstract, the others can no longer at the same time be the plastic expression of

the natural. The two cannot co-exist; and from this has come, up to now, their mutual hostility. The New Plastic abolishes this hostility: *it creates the reunion of all the arts*.

Sculpture can no longer remain the servant of Architecture, as it often was under the old conception. It is no longer the form-bound representation *of ideas or things*; it no longer exists morphoplastically. Through its almost-abstract plastic means, *it may become the aesthetic plastic expression of the balanced counterparts of expansion and limit*, without having to obey utilitarian or constructive demands.

If the older Sculpture and Architecture fixed, to some extent, the otherwise empty and indefinite space, the new Sculpture (and the new Architecture likewise) does so more effectively by reducing the caprice of the natural *through balanced composition and by directing all attention toward relations*.

Until now, Sculpture and Architecture have annulled space as space by dividing it. The new Sculpture and the new Architecture must annul the work of art as object.

Each art has its *specific* mode of expression, its *particular nature*. "While the content of all the arts is the same, the possibilities of plastic externalisation differ. These possibilities arise for each art upon its own ground and remain confined there. Each art has its own *means of expression*. It follows that each art must find for itself the necessary transformations of its *plastic means*—means that will remain delimited by their own boundaries. For this reason also, the technical possibilities of one art must not be judged according to those of another. They must be judged in themselves and in relation to the art concerned." (De Stijl, vol. 1, p. 3)

"In whatever manner it appears, in a period of advanced spirituality and despite differences in plastic means, every art *strives toward plastic expression through balanced relations*; for it is the equilibrium of relations that expresses most purely the harmony and unity proper to the spirit." (De Stijl, vol. 1, p. 4)

If the so-called "plastic arts" express themselves more or less through coarse material, *Music* and the *Art of the Word* (as sound) employ a far more tenuous material. This is a decisive difference that makes them entirely dissimilar arts.

If *noise* is transformed into *tone*, the properties of noise still apply. Does noise take on delimited form? If so, what? If colour assumes form, can we neutralize it by contrasting colour with colour, or line with line: is such reduction possible for sound?

The Art of the Word s the plastic expression of *sound* and *idea*. Even the written word still contains sound, although we do not audibly hear it. In present language, *the purely abstract appearance* is veiled and disturbed by *materialised sound*, by *traditional plastic externalisation*, and by *the debased idea*. The Art of the Word therefore cannot yet be the immediate plastic expression of the universal through the means available to it today. And yet… it is perfectly clear that abstract beauty will eventually manifest there as well. Like Music, the Art of the Word must travel a far longer road than the visual arts to attain a truly new plastic expression.

It follows that the easier it is to purify the plastic means of an art, the sooner it will reach the New Plastic. The various arts do not arrive at the same depth at the same time, for being different manifestations of the universal, they do not ripen in the same epoch.

Verbal Plastic expression will free itself from form—that is, from delimiting dominance—much more slowly than in Painting.

The word, far more than the natural appearance of the thing it expresses, evokes *the individual* within us; the word has become *our representation* of sensible reality. The word is also (as a unit of language) *a utility*. Since the individual dominates everywhere in the world, language takes its ground chiefly in the individual. Thus attachment to the individual obscures the pure expression of the word. And even if the new spirit, in its growth, succeeds in loosening this bond, the word will still retain its individualised *plastic expression*.

Nevertheless, the word, as the instrument for naming things, remains necessary. A separation between the word-as-language and the word-as-art would likely place the latter too far outside life.

For this reason, where the so-called plastic arts can *directly* annul form, plastic expression in language will have to annul it *indirectly*... at least in the immediate future. The idea of the word must be transformed, as meaning in our consciousness, by *a contrary plastic expression*, for only this can remove delimitation from the word. Then the new idea, by natural transition, will approach the suppression of form. In a much more distant future, the word will have to be *recreated without form*—that is, it would become a *"sound" of a new character, containing no delimitation either as sound or as idea*. The word might even be represented by figure alone. Sounds, signs, or figures would need to be created anew as "plastic sound", the *pure outward expression of the universal*, and therefore of the individual at its most profound. Only then would the Art of the Word possess a *pure plastic means*, allowing it, through composition, to *express relations as equilibrium*.

For now, we must limit ourselves to the indirect suppression of form as it is individualised in the present word. To do this, the word must be set against *what it is not—yet still belongs to*: *its counterpart*. *The one* becomes *two*: "*the one*" and "*the other*." Each knows himself, *sees himself*, by means of the other. (De Stijl, vol. 1, N.B., issue 6.) In this way, the delimitation of the word is dissolved, its content expanded; it is expressed plasticly *as a totality*. By showing the action of things fully and in clarity, approximation and dominant tragedy disappear through *plastic equilibrium*. Once things are shown in complete clarity, they are annulled as "ideas"; what remains is the plastic field of relations. The Art of the Word (Language) thus becomes *the plastic expression of balanced relations*... despite the limits of its present means.

In Painting, the New Plastic employs outwardly-expressed colour, although plastic expression through the duality of position and the straight line is the purest. In the Art of the Word as well, the plastic expression, at least for now, will remain close to the exterior. To reach a more defined state, the art of the word will, for the time being, have to make use of its current means. It must express itself plasticly through the multiplicity of varied relations. Just as, in Painting, the New Plastic Art works through its dimensional relation, so in the Art of the Word it works not only through that relation but also through *content*, as a structured counter-relation (a relation established by counterpart tension). Through multiple aspects and differing relations, a single thing becomes more clearly known; several words express themselves in a more precisely plastic way. The new art of the word will determine for itself how far the opposition of counterparts can serve it. What matters is that *the principles of opposition govern the whole work*—in its composition and in the balanced relation of its plastic means. Each artist will have to seek the best way to accomplish this. He will use

and improve the refinements introduced into syntax, typography, etc., already discovered by the Futurists, the Cubists, and the Dadaists. He will also make use of everything that comes to him from life, from science, and from beauty. But above all, he will be guided by *pure plastic perception*. (De Stijl, vol. 2, "Trialogue," scene 3.)

In classical and romantic literature one also finds the expression of the action of counterparts—but without plastic expression through the word, and veiled by description. Dr. H. Schoenmaekers attempted to show that, in Bernard Shaw's *Candida*, psychological counterparts are set against one another. Likewise, in the literature of ancient India, one often sees two things which appear to cancel each other out. Thus, counterparts have not yet appeared in art as a *plastic expression through the word* (it remains *morphoplastic*). By concentrating on the "exterior," one arrives, in our time, at plastic expression through *analogies*, merely by placing things side by side. Then the object and its action change, expand in expression, but this plastic transformation still does not contain *a fully balanced plastic expression*. Nevertheless, the older conception of composition is being demolished, and the new one can begin to appear. From the maturing of the "outer-individual," things arise as totalities, and through this the universal attains direct *plastic expression*.

Being more abstract than natural appearance, the word represents both the content and the appearance of all that exists. It can contain a whole world of beauty in a few signs or sounds. *The new art seeks to express this world with exact determination in the plastic field*. *At present, all is vague in the single word*. This vagueness is somewhat clarified by composition and proportion, yet remains veiled by form. The word, as form, is a *limitation*, and this limitation depends partly *on ourselves*. Each person sees a sphere in his or her own way, but for each a sphere remains a sphere. We see the content of things in relation to our own content; we penetrate more or less into the universal and so resolve a portion of our particular vision. A sphere is a world in itself and a world outside itself; our *personality* perceives only a part. It sees only the part that reaches our consciousness as the result of our outward life. Thus the sphere becomes the representation of *our subjective thought* in relation to that sphere.

Art surpasses particular thought as the unconscious (the universal) surpasses the individual consciousness. If in the moment of aesthetic creation the universal (the unconscious) breaks through into the conscious, and if at last *the complete vision of things arrives*, the particular no longer counts. For this reason the vocation of art lies in *the plastic suppression of particular thought*.

The Futurists wished to free the word *from the idea*. D. Braga writes: "Art will henceforth do without the idea. The idea carries the past with it. It fixes perceptions, giving them the logical form that allows them to endure in minds. Marinetti hates intelligence."
But if our consciousness gives the word content and meaning, that meaning must necessarily reach us through intelligence. Is it possible to disregard intelligence in modern humanity if it is to feel aesthetic emotion? *The new human being* unites *feeling and intelligence in a single unity*. When he thinks, he feels; when he feels, he thinks. The one and the other live within him, beyond his control, automatically alive. (De Stijl, vol. 1, N.B., issue 5.) The emotion of beauty vibrates continually through his whole being; thus he attains the abstract plastic expression *of his whole being*.

In the mentality of the past, intelligence and feeling acted by turns; first one dominated, then the other. This mentality separated the two and

produced enmity. If the Futurists hate intelligence, then in this respect they are still thinking according to the old mentality. In the new spirit, feeling and intelligence *change in nature*: particular thought ceases to exist. For particular thought is not the same as *concentrated and creative thought*, which is a feeling of inner collectedness. The former produces *descriptive and morphoplastic art*; the latter produces *pure plastic appearance*. It is the universal in relation to the individual.

The New Plastic agrees with Futurism in wanting to eliminate the “me” in art. It even goes further than they do. For in the art of the Futurists one sees that they do not understand the consequences of the New Plastic. They sought to replace “the psychology of man,” now exhausted, with “the lyrical obsession of matter. Futurism appeals, above all, to sensation. It is the unrestrainedness of atmosphere, or, to use a formula borrowed from Marinetti himself, a lyrical physiology of matter.” (D. Braga.)

Thus "their" lyricism remains descriptive, and in painting the Futurists even fell into symbolism. Despite their penetration into matter, they did not achieve the plastic expression of *all matter* (matter and energy). They did not reach *the expression of both in a balanced relation*.

Through active concentration, (first) “thinking-in-beauty” or (second) “feeling-in-beauty” may dominate the work of art—or (third) they may be united in a single way of being. The first mode produces prose, the second *poetry*, and the third the *new Art of the word*.

Thinking that seeks truth alone remains in the domain of pure reason and is not art. Yet creative thought is *plastic*. Philosophy as well as Art *expresses the universal plastically*: the former *in truth*, the latter *in beauty*. And since truth and beauty are in essence one, it is not logical to deny the evident kinship of these two plastic fields. Art is simply the *plastic expression of the whole human being*; nothing essential must be absent.

Some advanced minds reject logic entirely; is that to liberate art? Is not art the outwardness of logic?

One does not free the word from thought merely by placing words beside one another without relation, as the Dadaists attempted: “Each word-island must present abrupt contours on the page. It will be placed here (or there just as well) as a pure tone; and nearby other pure tones will vibrate, but with such a lack of relation that no association of thoughts is possible. Thus the word will be freed from all former meaning, at last ! and from the evocation of the past.” (André Gide, on Dada)

Just as in the plastic structure of the other arts, we can see in *Music* up to now a confusion of the active and the passive, even though here and there a clearer construction appears—a more definite opposition (for example in some of Bach’s fugues). Yet most of the time, constructive form is veiled by *descriptive melody*. Rhythm, as in pictorial or sculptural form, was largely capricious. This was acceptable at a time when individual feeling dominated; it was then its just expression. Now it is no longer acceptable. The new spirit demands, in music as elsewhere, a *plastic equivalence of the individual and the universal, in proportionate balance*. To reach this balance, the individual must be *reduced and the universal brought forward*, so that an equivalent duality—neutralising in its polarity—can appear. This duality must externalise itself plasticly in sound,

just as the New Plastic in the so-called “plastic arts” externalises itself through a normal opposition (in the mathematical sense): *active and passive, interior and exterior, masculine and feminine, spirit and matter* (unified only at the level of the universal). But how, within sound—which remains vibration, *rounded undulation*—can one bring one pole forward and interiorise the other? Music will have to search for this; indeed, it is already beginning. Do we not see, in the new music, descriptive melody losing its dominant power? Has not “another colour” appeared in music—less natural, with another, more abstract rhythm? Is there not already the beginning of a neutralising opposition? (For example, in several "stylistic" experiments by the Dutch composer Van Domselaer.)

Yet the old mentality will continue for a long time to obstruct the new spirit — especially in music, for music lends itself admirably to tragic expression. But life continues: ordinary life, through its real necessities, will influence art, and so art will evolve more rapidly. Alas, for the weak, art becomes the perfect terrain for falling asleep in traditional beauty, lulled by the rounded, rocking rhythm of the pleasant and the pretty.

Life in its multiplicity, even outside art, will gnaw away at the old music and support the new. Today, in the midst of traditional music — somewhat brutally, perhaps — the *jazz band* appears, daring sudden demolitions of melody, daring with sharp and strange noises to oppose the roundness of sound, and although it has not yet abandoned the old instruments, it nevertheless places against them others, more modern. The traditionalists may cry out; the new spirit is on the move, and nothing will stop it.

If financial power were not the prerogative of the past, the new spirit (which has become conscious in a few individuals because it is too repressed by its surroundings) would show itself more perfectly and in a wider circle. However, for the present, the new spirit has nothing to gain from a total overturning of society: as long as human beings are not “new,” there is no place for “the new.”

Without diminishing — for Music — the effort toward a “new state,” we must acknowledge that although there have been many innovations, *the great renewal* has not yet come. This was also true for painting before Neo-Plasticism. One can never value enough the work of the Cubists, Futurists, or Dadaists; but so long as they rely on the morpho-plastic, even refining or stylising it, they will not reach the new mentality, nor completely demolish the old.

It is clear that the "Neo-Plasticists" desire “the new” in *all* the arts and attempt to dedicate their strength to it. But without financial means, it is not possible to realise this *experimentally*. If social and material circumstances were favourable, it would not be impossible, since at root all the arts are one. But at present, each craft must use all its strength. The time of the patron is past; the Neo-Plasticist cannot imitate a Leonardo. All he can do (and even this is not permitted him) is to use logic in setting forth his ideas concerning the other arts.

As we said above, *the plastic means of music must be interiorised. The musical scale* with its seven tones was based on the morphoplastic. Just as the seven colours of the prism unite in appearance, the seven tones of music fuse into *apparent unity*. In their natural order, tones — like colours — express *natural harmony*.

Modern music has tried to abolish it through plastic propor-

tionality, but since it dares to touch neither the natural scale nor the customary instruments, the natural plastic continues all the same.

Old harmony represents *natural harmony*. It is expressed in the harmony of the seven tones, but not in the *equivalence of nature and spirit*. For the "new human being," only this latter exists. The new harmony is a *double* harmony—a duality of spiritual harmony and natural harmony. It reveals itself as inner harmony and outer harmony, the two *in exteriorised interiority*. For only the outermost can be expressed plastically by natural harmony; the innermost cannot be expressed plastically. The new harmony therefore can never express itself "like nature": it is *the harmony of art*.

This *artistic harmony* is so entirely different from natural harmony that (in the New Plastic) we prefer the term *equivalent relation* to the term "harmony." Yet we must not give "equivalent" the sense of "symmetrical." Equivalent relation expresses itself plastically through *counterparts*, through *neutralising polar relations* which, in the old sense, are not harmonious.

The three primary colours—red, yellow, and blue—remain prismatic colours, despite the distances that separate them in the prism and despite Neo-Plasticism's refusal to express them in their spectral appearance. If we were to express these colours according to their scientific or natural laws, we would only be expressing natural harmony in another way. Since the New Plastic seeks to abolish the natural, it is logical that it places the three colours in Painting—and the corresponding tones in Music—into *different relations of dimension, force, colour, or tonality*, while still maintaining aesthetic equilibrium. One could say that the New Plastic Art "isn't harmonious" or "doesn't show unity" (according to older artistic standards) but in fact, *it shows unity more perfectly*, because it abandons the superficial unity of nature in order to reach a higher, universal one.

It is this "disharmony" (in the old conception) that will be fought and rejected everywhere in the new art until the new harmony is understood. In our time—characterised by the striving toward unity in every domain—it is important to distinguish *real unity from apparent unity*, *the universal from the individual*. Thus we distinguish *aesthetic harmony from natural harmony*. As human beings, we tend to conceive unity as a *vision, an individual idea*. Our "conscious self" seeks "unity", but by the wrong path. Our unconscious self, which is itself unity, leads toward clarity—first veiled, then clear (when the unconscious becomes conscious, see above). Thus we see the apparent unities (that is, natural harmonies) successively destroyed until the moment when *the true unity*, *the real harmony*, is revealed.

The individual conscious mind employs only natural expression, even when it intends to act logically, to "reason". But the unconscious within us warns that art requires a different path. And if we follow it, it is not a sign of blind instinct; on the contrary, it shows a greater consciousness of our unconscious within ordinary consciousness. The unconscious pushes aside the individual conscious with all its learning. In art one cannot ignore the human being himself: it is his relation with "what is", and not "what is" by itself, that creates art.

We tend to apply, in art, the old—natural—conception of harmony. And this is what makes us cling to the natural succession and relation of the seven spectral colours and their seven corresponding tones. But in the past,

art had already shown the path. There, it broke the natural succession of colours and tones. And within the old conception, Music sought by various means for another harmony (without, however, arriving at clarity).

If one attempted, as in Gregorian chant, to deepen the dominant natural element by simplification and purification, the result would be only another form of sentimental expression. Modern music has attempted to free itself from the old form, but it "ignores" the old rather than constructing a new appearance. This is because it still keeps the old foundations within its construction. Every artistic movement that does not clearly represent *the new spirit* loses its way.

By searching, one eventually reaches the true—but not before its time has come. Superficially, one believes one can find it by seeking; but in reality, it will only be found when *the new spirit* has ripened.

Listening to modern musicians who have not broken radically with sentimental instrumentation, we sense that the time is not yet ripe for the New Music. Nevertheless, we see the new appearing through the old, and in a few we recognise the need for it. That fact alone should suffice.

The old tonal scale, as well as the customary instruments, must be abandoned if the new spirit is to express itself plastically. Beyond a new composition, *new plastic means* must be created, just as the so-called plastic arts required *new technique*.

Just as colour in painting, so sound in music *must be determined* both by composition and by the plastic means if sound is to act as an *exact plastic medium of the universal*. Composition will achieve this through a *new double harmony in neutralising opposition*. The plastic means will achieve it through sounds that are *fixed, flat*, and *pure*. Each fundamental tone must be precisely *delimited* both by *its opposite* and by *its own nature*, for each instrument, by nature and by construction, possesses *a timbre* that produces—more than vibration alone—the more or less “natural” quality of sound.

Stringed instruments, wind instruments, brass, etc., must be replaced by a *battery of hard objects*. The construction and substance of the new instruments will be of greatest importance. The “hollow” and the “rounded” must be replaced by the “flat” and the “planar,” because timbre depends on the form and material employed. All this will require considerable research. As for the means of producing sound, it will be preferable to employ *electricity*, *magnetism*, and *mechanics*, for they best exclude the intrusion of the individual.

The new work of Art must be, in respect to content, a *clear, balanced, and aesthetic plastic exteriorisation of sound-relations—and nothing more*.

In the *Theatre* and *Opera*, the arts collaborate in the *Dramatic Art*. Yet, since the plastic exteriorisation of the individual continues to dominate in *Gesture and Mime*, the primitive conception of theatre will gradually disappear from the new art. Regardless of the refinement of gesture and mime, the fact remains that movement describes the form and does not express purely and plasticly the *individual-and-the-universal-in-balanced-relation*. *Dramatic Art*, being the plastic expression of an action or a state of soul through the human figure, is a reality in which *the plastic expression of abstract reality* has become impossible.

For the new human being, theatre is—if not an irritation—at least a superfluity. As the new spirit reaches its summit, it will interiorise gesture and mime: it will *realise* in daily life what theatre *showed* and *described* outwardly.

However, until that point is reached, the theatre will retain its

purpose: it answers a need through the continuity of the tragic, even though the tragic has lost its dominant force. But in its new appearance, it must be *transformed*.

The Futurists felt and expressed this strongly in their manifesto. Yet a logical transformation is not possible so long as the arts that collaborate within it have not themselves become the *New Plastic*.

The theatre still has its justification in that, for many spectators, it gathers all the arts together, and by acting simultaneously they give theatre the power to move us more strongly and more directly than any one art alone. It may cause emotion *through beauty* or *through the plastic exteriorisation* of the tragic. This is what characterises theatre and opera in the *past and present*. If we also count the décor, then theatre becomes a triple, and opera a quadruple, plastic expression of the tragic.

The New Plastic no longer desires plastic tragedy, but the *plastic expression of the beautiful*—the beautiful as truth. It seeks to exteriorise *abstract beauty*. It could create an atmosphere of abstract beauty through the *New Chromoplastic in architecture*, which would replace the old décor. For opera, the *New Music* would act in the same way.

The new Art of the word could precede “the beautiful-as-truth” through verbal counterparts. One could even “speak” the word without the human figure appearing.

Thus theatre could become the great initiator of “the new” through performances in the New Plastic. But this will be set aside for a long time, because of the tremendous material difficulties involved; for if everything must appear in an entirely new way, it would require immense preparation.

The theatre will therefore wait until the other arts have been transformed; then it will follow naturally.

The balanced relation of which the old theatre was the *negative* plastic exteriorisation "appears in the new". The striving after harmony is visible in the old tragedy, but it *expresses itself* plastically through disharmony or a fictitious harmony.

In the new art, *Dance* (ballet, etc.) follows the same path as Gesture and Mime. It passes from art into life itself. One will renounce the spectacle of dance, for rhythm will be realised personally. The new dances outside art—tango, foxtrot, etc.—already reveal a trace of the new idea *of equilibrium through the opposition of one and the other*. Thus it becomes possible to feel physically the reality of equilibrium.

The Decorative Arts disappear in Neo-Plasticism, as do the *Applied Arts*: furniture, pottery, etc., arise from the simultaneous action of the new Architecture, Sculpture, and Painting, and are automatically regulated according to the laws of the New Plastic.

Thus, through the new spirit, the human being himself creates *a new beauty*, whereas in the past he only *sang* or *plastically expressed* the beauty of nature. This new beauty has become indispensable to the new human being, for in it he expresses *his own image in equivalent opposition. THE NEW ART IS BORN.*

Paris, 1920.

NOTES

1. Mondrian's use of "plastic" (from the French "*plastique*") should not be understood in the modern sense of material (e.g. nylon, PVC) or artistic medium (paint, canvas). Although the term historically includes such meanings, Mondrian uses it to denote the forming of *relations*. In this respect it is closer to Schoenmaekers' concept of the formative (*beeldend*), though restricted to the domain of art.

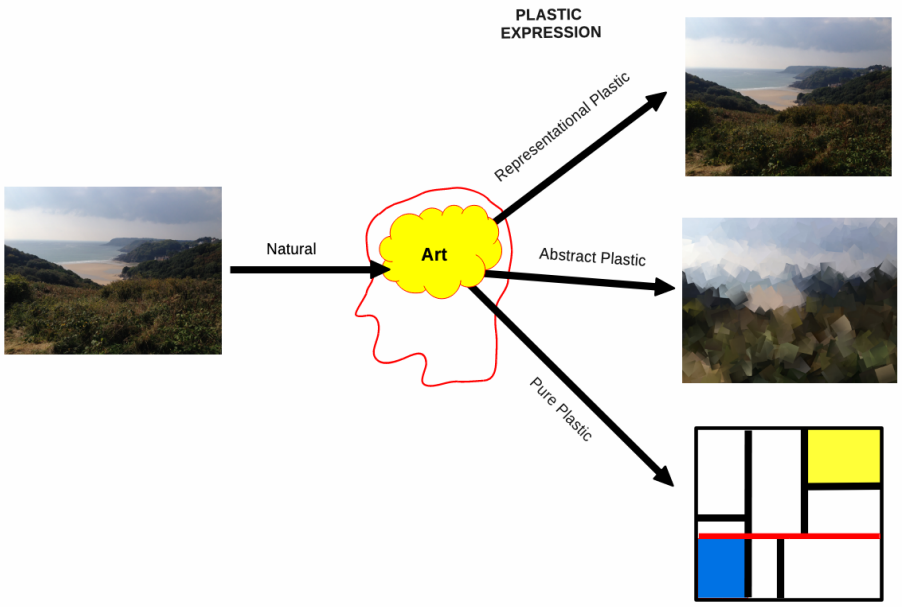
2. To aid referencing: "an." = *année* (French) = *jaargang* (Dutch) = year/volume (English); "art." = *article* (French) = *nummer* (Dutch) = issue (English). In year 1 of *De Stijl*, issue 3 was misprinted as 4, followed by a further issue numbered 4. The abbreviation "N.B." = *Nieuwe Beelding*, i.e. Piet Mondrian's series *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, published in *De Stijl* (1917–18).

3. The French text is *not* a literal translation of the original Dutch published in *De Stijl* (1917–18), but a later reformulation by Mondrian. In this process, key terms such as *beelding* are rendered as "*expression*", with a corresponding shift from a formative (ontological) to a more descriptive (aesthetic) vocabulary. This shift does not represent a simple change of wording, but a reorientation of the concept itself: what in Schoenmaekers denotes a *universal formative* principle becomes, in Mondrian, its *artistic* realisation.

The Many Meanings of "Plastic"

The term "plastic" has been used in several distinct senses, which must be carefully distinguished in order to understand Mondrian's usage:

- **Fine Arts**: *Plastic* traditionally refers to the material, sculptural quality of art — form shaped in physical substance.
- **Theosophy**: *Plastic* refers to a formative spiritual substance underlying physical matter — the inner forces that generate form.
- **M.H.J. Schoenmaekers**: *beeldend* refers to a real, formative activity inherent in reality itself— the lawful working-through of form (*doorbeelding*) by which nature, number, and consciousness come into being, independent of artistic intention.
- **Piet Mondrian**: *beeldend* (later glossed as "*plastic*") names a specifically artistic activity: the conscious construction of visual relationships through line, colour, and proportion, whereby the artist actively realises universal equilibrium by setting aside natural appearance.
- **Theo van Doesburg**: *Plastic* meant the elementary means of visual expression — pure form, colour, and plane as the basis of aesthetics.



For **Schoenmaekers**, *beeldend* does not simply mean art or images, but a real creative force at work in the world itself. Everything—nature, space, number, and even thought—is shaped by an inner process that forms things from within. This process exists independently of us: we do not invent it, but may participate in it. From this point of view, art is not the source of form, but only a reflection of deeper formative laws already active in reality; *beeldend* thus names the force by which form itself comes into being.

For **Mondrian**, *beeldend* is used in a narrower, artistic sense, closely aligned with the "plastic": the deliberate construction of relations through line, colour, and proportion. While the term is retained, its meaning is transformed: what in Schoenmaekers denotes a *universal formative* activity becomes in Mondrian a consciously executed *artistic* practice.

GLOSSARY

Note: The term "plastic" (French: "plastique") is used here in Mondrian's sense, which differs both from its modern material meaning and from its broader philosophical use in Schoenmaekers.

English (*French*) **Term**	**Meaning**
chromoplastic	The architectural and spatial use of colour as a constructive formative medium, where colour organises balanced relations in space, replacing decoration with structural expression.
decorative	A surface addition that beautifies or personalises appearance without altering structure; the opposite of **f**ormative.
formative	The essential *character* of creation from within: form produced by inner necessity, structural relation, or law. "Formative" describes both the plastic *principle* (the *power* to generate form) and the *quality* of works that arise from it. It is the opposite of representational, imitative, or decorative form, because it is not added externally or copied from appearance. What is formative is lawful, relational, and inwardly generated. In Mondrian's terminology, "formative" provides the closest modern equivalent to "plastic" understood as principle.
morphoplastic	Form that is tied to nature, modelling, representation, description, symbolism, etc.; form as object.
neo-plastic (*néo-plastique*) new plastic (*plastique nouvelle*)	Anything that realises the formative (plastic) principle in its pure state: form generated from relation rather than likeness, without modelling, symbolism, sentiment, or decoration.
new plastic art neo-plastic art	The pure realisation of the plastic principle ("pure plastic"): form generated entirely from relation rather than likeness, without modelling, symbolism, sentiment, or decoration.. Entirely abstract, non-morphoplastic, and non-decorative, it constructs form from relational law rather than natural likeness. Defined by line and plane; vertical and horizontal counterparts; primary and non-colours; the balanced equivalence of counterparts; and the elimination of modelling, perspective, and illusion. Neo-Plastic art is not representation but construction; not description but manifestation. It is the arrival of formative consciousness—art as the visible equilibrium of universal structure.

neo-plasticism (*néo-plasticisme*)
nieuwe beelding [Dutch]

The doctrine or theoretical framework governing Neo-Plastic art: the articulation of how pure relations (line, plane, colour) can be brought into equilibrium. It translates the formative principle into a consciously applied artistic method.

plastic (*plastique*)

The formative principle as realised in art: the act or power by which *relations* become visible as form. "Plastic" refers not to material or medium, but to the manifestation of *structure* through line, plane, colour, mass, or sound. In Mondrian's usage, it corresponds to Schoenmaekers' concept of the formative (*beeldend*), but is restricted to artistic construction. It names the realisation of formative relations within a specific artistic domain, rather than the universal principle itself. Distinct from "plastic art," which represents an *earlier*, less purified stage of this realisation.

Pure plastic: the plastic principle in its fully purified state, free from representation, modelling, symbolism, and natural appearance. It denotes the complete realisation of relations as such—form determined solely by structural law. This condition is realised in Neo-Plastic art.

plastic art

Art that employs the plastic principle (the formative as realised in art), but *not* yet in a purified state. It includes historical painting, sculpture, and architecture, and, by extension, those forms of music and language in which structural relations are expressed. Plastic art retains resemblance, modelling, symbolism, sentiment, and natural appearance; it is formative activity still interwoven with representation. It stands between imitation and abstraction, between naturalism and Neo-Plasticism. Plastic art is transitional: the consciousness of the past still in evolution toward the *pure* realisation of relations.

Appendix: Terminology and Conceptual Correspondence

The preceding translation preserves, as far as possible, the terminology of Piet Mondrian's French text. However, as noted throughout, this terminology does not always fully convey the conceptual framework from which it derives.

Mondrian's language is rooted in ideas first articulated in Dutch by M. H. J. Schoenmaekers, in whose work "reality" is understood as a formative process. Central terms such as *beeldend* and *beelding* denote not the expression or appearance of form, but its generation: form as the outward manifestation of inward law through the relation of counterparts. In the French text, these concepts are frequently rendered by words such as plastique, expression, apparence, and rapport, which tend to shift emphasis toward artistic realisation or perceptual description.

The following tables are intended to clarify this shift. They present a correspondence between the original Dutch terminology, Mondrian's French formulations, and their English renderings, while indicating the formative sense established in the present glossary. Their purpose is not to replace Mondrian's language, but to make visible the conceptual layer that underlies it, and thereby to assist the reader in distinguishing between expression and formation, appearance and manifestation, and relation as description and relation as structural law.

Read in this light, the term "plastic" may be understood not merely as an artistic designation, but as referring, implicitly, to *beeldend*—the formative principle itself. These terms should therefore be understood in a formative (ontological) sense unless the context clearly indicates otherwise.

Note. The terminology used in the following table follows the definitions given in the *Glossary of Schoenmaekers' Terminology*, which can be found in the *Internet Archive*. The Dutch terms and their English equivalents retain the formative sense established there. The table below indicates their correspondence with Mondrian's French terminology and its English translation, where shifts in meaning may occur.

Terminological Correspondence Table

English (translation)	French (Mondrian)	Dutch (original)	Glossary of Schoenmaekers' Terminology
appearance	apparence	verschijning	outward showing of form; the perceptible aspect of a deeper formative reality
construction	construction	constructie	formative construction (realisation of relations)
determine	déterminer	bepalen (tot vorm)	formative determination (bringing into exact form)
equilibrium	équilibre	evenwicht	dynamic equilibrium (living balance of counterparts)
expression	expression	beelding	formative manifestation (realisation of form)
opposition	opposition	tegendeel / tegendeelen	counterpart(s) (mutually defining poles)
plastic	plastique	beeldend	formative (active principle of form-generation)
plastic expression	expression plastique	beelding (plastisch)	formative manifestation in visible form
plastic means	moyens plastiques	beeldende middelen	formative means (vehicles through which formative relations are realised)
relations	rapports	verhouding(en)	formative relation(s) (lawful structuring of form)

P. MONDRIAN

LE NEO-PLASTICISME

Editions de l'EFFORT MODERNE
LÉONCE ROSENBERG
19, Rue de la Baume, 19
PARIS (8e)

1920

P. MONDRIAN

LE NÉO-PLASTICISME

Editions de l'EFFORT MODERNE
Léonce ROSENBERG
19, Rue de la Baume, 19
PARIS (8e)
1920

v.2

AUX HOMMES FUTURS

Le français un peu spécial ulilisé dans cette brochure résulte de la volonté de l'Artiste, de nationalité hollandaise, exigeant à juste titre une approximation aussi complète que possible de sa pensée.

Note de l'Editeur.

LE NÉO-PLASTICISME

Principe Général de l'Equivalence Plastique

Quoique l'art, d'une part, soit l'expression plastique de *notre* émotion esthétique, nous ne pouvons pas en conclure que l'art ne serait que « l'expression esthétique de nos sensations subjectives ». La logique veut que l'art soit l'e*xpression plastique de tout notre être* qu'il doit donc être également l'apparition plastique du *non-individuel* qui en est l'opposition absolue et annulante que, d'autre part, il doit être l'*expression directe de l'universel en nous*, c'est-à-dire l'*apparition exacte de l'universel en dehors de nous.*

L'universel ainsi compris est ce qui est et *reste toujours* : pour nous le plus ou moins *inconscient*, en opposition du plus ou moins *conscient* - l'*individuel,* qui se répète et se renouvelle.

Tout notre être est aussi bien l'un que l'autre *l'inconscient et le conscient, l'immuable et le muable, naissant et changeant de forme sous leur action réciproque.*

Cette action contient toute la misère et tout le bonheur de la vie : la misère est causée par la *séparation continuelle*, le bonheur par la *renaissance perpétuelle du changeable*. L'immuable est au-dessus de toute la misère et de tout le bonheur: c'est l'*équilibre*.

Par notre immuable, nous nous confondons avec toutes les choses, le muable détruit notre équillbre, nous limite et nous sépare de tout ce qui est autre que nous. C'est de cet équilibre, de l'*inconscient*, de l'*immuable* que l'art vient. Il atteint son *expression plastique* par *le conscient*. Par cela, *l'apparition de l'art* est l'expression plastique de *l'inconscient et du conscient*. Elle montre *le rapport de l'un et de l'autre* : *elle change*, mais *l'art* reste immuable.

Il est possible que dans « la totalité de notre être », l'individuel ou l'universel domine, ou bien que l'équilibre entre ces deux soit approché. C'est cette dernière possibilité qui nous permet *d'être universel en tant qu'individu* : c'est-à-dire *d'extérioriser l'inconscient consciemment*. C'est alors que nous voyons et entendons *universellement* car nous nous sommes élevés au-dessus de la domination du plus extérieur. Voyant la forme de l'apparition extérieure, écoutant les bruits, les sons, les paroles, ceux-ci nous apparaissent autres que par notre vision et audition universelles. Ce que nous voyons ou entendons *réellement* est *la manifestation directe de l'universel*, tandis que ce que nous apercevons en dehors de nous comme forme et son, se mor montre affaibli et voilé. Si nous cherchons l'expres sion plastique nous exprimons notre *perception universelle* et par cela notre *être universel, comme individu* : donc, *l'un et l'autre en équivalence*. Se trouver au-dessus de la forme limitative, et employer néanmoins la forme délimitée et la parole matérialisée, n'est pas une véritable manifestation de notre être, cela n'en est pas *la pure expression plastique* : une *nouvelle expression plastique est inévitable*, une *apparition équivalente de l'un et de l'autre, donc une expression plastique en rapport équilibré.*

Tous les arts s'efforcent d'arriver à la *plastique* esthétique du rapport existant entre l'individuel et l'universel, le subjectif et l'objectif, la nature et l'esprit donc, tous les arts, sans exception, sont *plastiques*. Malgré cela, ne sont considérés comme arts plastiques que l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, parce que l'on ne vit que dans l'individuel conscient. Mais, pour *l'inconscient*, une expression musicale ou verbale n'est pas moins *plastique* que celle des autres arts. L'expression *plastique pure* se manifeste par l'inconscient, tandis que c'est l'expression *plastique dans la forme délimitée* que crée et qui représente l'individuel conscient.

Jusqu'à présent, aucun des arts n'a été purement plastique parce que le conscient individuel dominait: tous étaient plus ou moins *descriptifs, indirects, approchants*.

L'individuel, dominant en nous et en dehors de nous, « décrit ». L'universel en nous aussi, mais seulement s'il n'est pas assez conscient dans notre conscient (individuel) pour arriver à l'apparition pure.

Tandis que l'universel *en nous* devient de plus en plus conscient, que l'indéterminé croît vers le déterminé, *les choses en dehors de nous* gardent leur forme indéterminée. De là la nécessité, au fur et à mesure que l'inconscient (l'universel en nous) s'approche du conscient, *de transformer constamment, de mieux déterminer* l'apparition capricieuse et indéterminée du phénomène naturel.

Ainsi, l'esprit nouveau *anéantit la forme délimitée* dans l'expression esthétique et reconstruit *une apparition équivalente du subjectif et de l'objectif, du contenu et du contenant une dualité équilibrée de l'universel et de l'individuel* et avec cette « dualité-dans-la-pluralité », elle crée le *rapport purement esthétique*.

On a l'impression que la Littérature et la Musique par la description et la paraphrase suivaient les arts dits plastiques. L'inverse également : ces arts plastique plastiques semblent suivre l'esprit romantique et symbolique de la Littérature et de la Musique. Tant que l'on employait la forme naturelle comme moyen plastique, on pouvait comprendre cette tendance vers la description, surtout dans la Sculpture et la Peinture. Cette forme naturelle voile l'expression plastique directe de l'universel, parce que le subjectif et l'objectif *n'y sont pas en équivalence plastique*. Les expressions plastiques de l'un et de l'autre *se confondent*.

L'apparition plastique naturelle se présente comme *corporéïté*. (Voir De Stijl, an. 1, art. 4, *Organe hollandais du Néo-Plasticisme*.)

Celle-ci s'exprime, plastiquement, comme *une sphéricité qui voudrait être plane* ou bien comme *un plan qui serait forcé d'être sphérique*; comme *une courbe tendant vers une droite ou une droite que l'on forcerait d'être courbe*.

Cette expression plastique n'est donc pas équilibrée.

On essayait d'atteindre l'équilibre par *la composition*, mais par une composition voilée dans la *représentation* et *le sujet*. Ainsi, c'était parce que l'on employait des moyens *plastiques impurs* que la Sculpture et la Peinture arrivaient à la description.

De même, le moyen plastique de *l'Art du verbe* est ainsi devenu impur (forme) et suit, par conséquent, la même voie que les arts dits plastiques. Là aussi l'on essayait d'exprimer *le contenu du tout* par paraphrase et non par *le verbe lui-même*. Le verbe assemblé en phrase - s'affaiblissait comme pluralité homogène. On s'exprimait à l'aide du symbole. Néanmoins, *il existe des mots, plusieurs mots même* qui, *par leur force propre et leurs rapports mutuels,* peuvent exprimer les deux principes de l'être. Dans tous les arts, l'objectif combattait le subjectif, l'universel l'individuel *l'expression plastique pure*, *l'expression descriptive*. Ainsi, l'art tendait vers *la plastique équilibrée.*

Le déséquilibre entre l'individuel et l'universel crée le *tragique* et s'exprime en *plastique tragique*. Dans ce qui est, soit forme, soit corporéïté, la naturel domine ceci crée le tragique. (De Stijl, an. 1 N. B., art. 8.)

Le tragique de la vie conduit au créer artistique : *l'art*, parce que abstrait, et en opposition avec le concret naturel peut précéder la disparition graduelle du tragique. Plus le tragique décroît, plus l'art gagne en pureté.

L'esprit nouveau ne peut se manifester qu'au sein du tragique. Il ne trouve que la forme vieillotte, la plastique nouvelle restant encore à créer. Né dans l'ambiance du passé, il ne peut s'exprimer que dans la *réalité vitale de l'abstrait*. (De Stijl, an. 1 N. B., art. 9.)

Parce que partie du tout, l'esprit nouveau ne peut se libérer entièrement du tragique. La *Plastique nouvelle*, l'expression de la *réalité vitale de l'abstrait* ne s'est pas entièrement libérée du tragique, mais elle a cessé d'en être dominée.

Par contre, dans l'ancienne plastique, le tragique domine. Elle ne peut se passer dn tragique et de la plastique tragique.

Tant que l'individuel domine, la plastique tragique est nécessaire, car c'est elle qui, dans ce cas, crée l'émotion. Mais, dès qu'une période de plus grande maturité est atteinte, la plastique tragique devient insupportable.

Dans la réalité vitale de l'abstrait, l'homme nouveau a dépassé les sentiments de nostalgie, de joie, de ravissement, de douleur, d'horreur, etc.; dans *l'émotion « constante » par le beau*, ceux-ci se sont épurés et approfondis. Il atteint une vision beaucoup plus profonde de la réalité sensible.

Les choses ne sont belles ou laides que dans *le temps et l'espace*. La vision de l'homme nouveau s'étant libérée de ces deux facteurs tout s'unifie dans *l'unique beauté*.

L'art a toujours voulu cette vision, mais étant la *forme* plastique, et suivant l'apparition naturelle, il n'a pas pu la réaliser en pureté et restait la plastique tragique avec l'intention de son contraire.

L'Art du verbe fait ressortir fortement cette volonté. La tragédie, la comédie, l'épique, le lyrisme, le romantisme *ne sont que des expressions diverses de la plastique tragique*.

Dans la mesure du possible, et tant qu'elle ne dégénéra pas en impressionnisme proprement dit (une autre forme de la plastique tragique) celle-ci trouva une première opposition dans le *réalisme pur* parce que vision plus objective.

Dans la *Peinture*, le Néo-Impressionisme, le Pointillisme, le Divisionnisme tentèrent d'abolir la corporéïté dominant dans la plastique, en supprimant le *modelé* et la *vision perspective habituelle*. Mais ce n'est que dans le *Cubisme* que nous le trouvons érigé en système. Dans ce dernier, la plastique tragique perdit sa puissance dominatrice en majeure partie *par l'opposition de la couleur pure et l'abstraction de la jorme naturelle*.

De même, dans les autres arts, le Cubisme, comme le Futurisme, et plus tard le Dadaïsme, épurèrent et démolirent la domination du tragique dans la plastique.

Mais la *Peinture Abstraite Réelle ou Néo-Plasticisme* « s'en libéra » en étant une plastique *réellement nouvelle*. En même temps, il s'éleva au-dessus de l'appréciation et de la conception anciennes qui exigent la plastique tragique.

En général, on ne se rend pas compte que le *déséquilibre* est une malédiction pour l'humanité et l'on continue à cultiver ardemment le sentiment du tragique. Jusqu'à présent, le plus extérieur domine en tout. Le féminin et le matériel régissent la vie et la société et entravent l'expression spirituelle en fonction du masculin. Dans un manifeste

des Futuristes, la proclamation de la haine de *la femme* (le féminin) est entièrement juste. C'est *la Femme* dans *l'Homme* qui est la cause directe de la domination du tragique dans l'art.

La conception ancienne qui voulait le tragique prédomine dans les masses. De là, l'art tel qu'il est actuellement, nos théâtres, nos cinémas, nos concerts, tels qu'ils sont. La plastique tragique est une puissance négative dont la conception ancienne se sert pour emprisonner. C'est en se servant d'elle que l'on moralise, professe, enseigne... N'oublions pas que notre société veut *l'utile à côté du beau*!

Toutefois, *l'ancien se transforme et croît vers le nouveau*. Nous avons vu naître *le nouveau* dans tous les arts, il se lève, plus ou moins.

L'ancien ne nuit qu'en tant qu'il met obstacle au nouveau. Ce n'est qu'en regard du *nouveau* qu'il ne compte plus. A un moment passé, toutes les variétés de l'ancien étaient « nouvelles »... mais non *le nouveau*.

Car, n'oublions pas que nous sommes à un tournant de la culture, *à la fin de tout ancien* : *la séparation des deux est absolue et définitive*. Que l'on le reconnaisse ou non, logiquement on peut prévoir que l'avenir ne comprendra plus la plastique tragique, de même qu'un adulte ignore l'âme de l'enfant.

En même temps que le tragique dominateur, l'esprit nouveau supprime *la description* dans l'art. Parce que l'obstacle de la forme a été anéanti, l'art nouveau s'affirme *plastique pure*. L'esprit nouveau a trouvé son *expression plastique*. Dans sa maturité, l'un et l'autre se sont neutralisés et s'accouplent dans l'unité. La confusion dans l'unité apparente de l'intérieur et de l'extérieur est devenue une *dualité équivalente formant l'unité absolue*. L'individuel et l'universel sont *en opposition plus équilibrée*. Parce que confondus dans l'unité la description devient superflue: l'un se *connaît par l'autre*. Ils s'expriment plastiquement sans employer la forme *leur rapport seul* (*par un moyen plastique direct*) *crée la plastique*.

C'est dans *la peinture* que la Plastique Nouvelle arriva pour la première fois à l'expression complète. Ayant pu être formulée parce que son principe a été solidement établi, cette plastique se perfectionne néanmoins sans cesse.

Le Néo-Plasticisme a ses racines dans le Cubisme. Elle peut porter également le nom de *Peinture Abstraite Réelle* parce que *l'abstrait* (tout comme les sciences mathématiques, mais sans atteindre l'absolu comme elles) peut être exprimé par une réalité plastique. C'est même là l'essence caractéristique de la Plastique nouvelle dans la Peinture. Elle est une composition de plans rectangulaires en couleur exprimant la réalité la plus approfondie. Elle y arrive par *l'expression plastique des rapports* et non par l'apparition naturelle. Elle réalise ce que toute peinture a voulu, mais n'a pas pu exprimer autrement que d'une manière voilée. Les plans colorés, tant par position et dimensión que par la valorisation de la couleur n'expriment plastiquement que *des rapports* et non des formes.

La Plastique nouvelle met ses rapports *en équilibre esthétique* et exprime par là *l'harmonie nouvelle*.

L'avenir de la Plastique nouvelle et sa réalisation proprement dite dans la Peinture réside dans la *Chromoplastique dans l'architecture*. (De Stijl, an. 3, Trialogue 7.) Elle commande aussi bien l'intérieur que l'extérieur de l'édifice avec tout ce qui, dans ce dernier, exprime plastiquement les rapports par la couleur. Pas plus que la « Nouvelle Plastique-commetableau » qui la prépare, la Chromoplastique n'est une « décoration ». Elle est une *peinture entièrement nouvelle* dans laquelle se résoud toute la Peinture, tant picturale que décorative. Elle réunit le caractère *objectif* de l'art décoratif (mais beaucoup plus fortement que lui) au caractère *subjectif* de l'art pictural (mais elle est plus approfondie). Actuellement,

pour des raisons matérielles et techniques, il est très difficile de tracer son image exacte.

A présent, chaque art s'efforce de s'exprimer plus directement par son *moyen plastique* et cherche à le *libérer* dans la mesure du possible.

La Musique tend vers la libération du *son, la Littérature* vers celle du *verbe*. Ainsi, en épurant les moyens plastiques, ils arrivent à la *plastique pure des rapports*. Le degré et le mode d'épuration varient selon l'art et l'époque où ceux-ci peuvent être atteints.

En fait, l'esprit nouveau se révèle par le moyen plastique: il *s'exprime* par la *composition*. Cette dernière doit exprimer une *plastique équilibrée en fonction de l'individuel et de l'universel*. Le tragique dominateur doit être aboli par la composition et le moyen plastique ensemble: car si l'apparition plastique n'est pas composée *en opposition constante et neutralisante*, le moyen plastique reviendrait à l'expression de la « forme » et serait à nouveau voilé par le descriptif.

Ainsi, le *Néo-Plasticisme* dans l'art n'est pas uniquement une question de « procédé ». Dans la Plastique Nouvelle, et *par elle*, le procédé change. La pierre de touche de l'esprit nouveau, après la composition, est justement ce que l'on appelle si souvent à la légère « le procédé ».

« C'est par *l'apparition* que l'on juge si une œuvre d'art est réellement l'expression plastique pure de l'universel. » (De Stijl, an. 1 N. B., page 65.)

Parce que la Sculpture et la Peinture ont pu réduire les moyens plastiques primitifs à *un moyen plastique universel*, elles peuvent s'exprimer plastiquement et effectivement *dans l'exactitude et l'abstrait*. L'Architecture, par sa nature même, dispose déjà d'un moyen plastique libéré de la forme capricieuse de l'apparition naturelle.

Dans la Plastique Nouvelle, la peinture ne s'exprime plus par *la corporéïté* apparente qui confère l'expression naturelle. Au contraire, elle s'exprime plastiquement par *le plan dans le plane*. En réduisant la corporéïté tridimensionale dans la peinture à un plan, *elle exprime le rapport pur*.

Toutefois, l'Architecture ainsi que la Sculpture, ont par leurs moyens plastiques, l'avantage sur la Peinture par d'autres possibilités.

Par son moyen plastique, l'*Architecture* est une apparition esthétique et mathématique, donc *exacte et plus ou moins abstraite*. Etant *composition de plans opposés et se neutralisant*, elle est *l'expression plastique exacte du rapport esthétique équilibré dans l'espace*. La Plastique Nouvelle ne voit pas l'Architecture, pas plus que la Peinture, comme *morphoplastique*. C'était là la vision ancienne. Malgré la forme apparente dans la plastique architecturale, elle n'est pas forme définie et délimitée pas plus que la composition des plans rectangulaires en couleur dans la Plastique Nouvelle de la Peinture. La forme *réelle* est *ce qui est fermé, ou rond, ou courbe*, en opposition avec la forme apparente du rectangle où les lignes *se coupent, se touchent en tangente mais ne cessent pas de continuer*.

Vue comme *opposition équilibrée de l'expansion et du limité dans la composition plane*, l'expression architecturale (malgré sa troisième dimension) cesse d'exister *en corporéïté et comme objet*. Son expression abstraite apparaît même plus directe que dans la Peinture.

Toutefois, *l'abstrait* ne se réalise pas par la stylisation, il n'apparaît pas seulement par la simplification et l'épuration. Car *l'abstrait* reste simplification *l'expression plastique en fonction de l'universel* : c'est *l'intériorisation la plus approfondie de l'extérieur et l'extériorisation la plus pure de l'intérieur*. (De Stijl, an 1, N. B., art. 3.)

Aujourd'hui, l'on voit l'Architecture s'épurer et se simplifier, mais peu *réalisent l'expression plastique de l'abstrait*.

Comme apparition directe de l'universel, la plastique abstraite neutralise l'individuel. Actuellement, en s'efforçant vers la généralisation, on ne fait qu'accentuer la « particularité » de l'œuvre architecturale. Il en est de cette dernière comme de chaque forme stylisée ou ramenée à son expression géométrique: le particulier ressort d'autant plus fortement que l'on a écarté plus complètement le capricieux. Aussi, voyons-nous de nos jours l'apparition d'édifices du style sévère des temples, mais ce n'est pas là le *nouveau*.

L'esprit nouveau abolit *le particulier*. Il ne suffit pas que la forme se quintessencie, que les proportions du tout soient harmonieuses : il faut, au contraire, que l'œuvre toute entière ne soit que *l'expression plastique des rapports et disparaisse en tant que particularité*.

L'édification par masses est préférable à celle par unités. Dans la première, le particulier est déjà supprimé par la composition qui naît d'elle-même. Mais en regardant bien, la composition est également la condition première dans la construction unitaire de même que dans la Peinture, c'est surtout *la composition* qui doit supprimer l'individuel.

Toutefois, dès le commencement de l'Architecture, celle-ci, par sa nature propre, fut une tentative inconsciente vers l'expression plastique abstraite. En effet, dans l'Architecture, il ne fut pas possible de déformer le moyen plastique aussi radicalement que dans la Peinture et la Sculpture. Ce ne fut qu'en appelant ces dernières à son aide que la pierre mathématique devint çà et là une apparition naturelle. Aussi, fallait-il la décadence pour que le tout prenne l'aspect plus capricieux des choses de la nature.

La Peinture, par contre, avait à monter de la plastique naturelle à la plastique abstraite. Ainsi, pour elle, la route aboutissant à *l'exacte plastique des rapports* fut plus dure. On comprend donc que là où l'Architecture, par la facilité de son moyen plastique, passait sans la voir près de l'expression plastique pure, la Peinture, elle, arriva la première à la conception claire que *l'art est le plus pur dans l'expression plastique du seul rapport esthétique*.

Quoique la *Sculpture* possédât dans *le prisme* un moyen plastique exact, elle préféra, comme la Peinture, la plastique plus ou moins naturelle. Quelquefois, elle atteignit la stylisation, et même la spiritualisation de la forme, mais elle resta toujours *morphoplastique*.

Peu à peu, l'apparition naturelle acquit tellement ses droits de cité, que l'on a fini par l'estimer indispensable à ces arts. Même l'Architecture partage son sort. En général, on ne la reconnaît pas comme « art » si elle arrive à l'expression du beau. Par la plastique pure des rapports et refuse de s'inspirer de la nature ou d'emprunter à la Sculpture et la Peinture pour se vêtir. On voit par là à quel degré d'impureté est arrivée la conception esthétique on ne veut reconnaître comme « art » qu'une expression plastique habillée par la forme délimitée. Ainsi, l'on désigne quelquefois la Plastique Nouvelle dans la Peinture par le mot « décoration » parce qu'au lieu de nier l'individuel dans la plastique, elle l'a réduit en plans rectangulaires colorés. Si, d'une part, la vieille conception continue d'être un obstacle à la reconnaissance, continue d'être le plus grand ennemi de l'esprit nouveau, d'autre part, beaucoup d'artistes craignent la grande difficulté de ne disposer pour créer que d'un moyen plastique aussi simple.

De quelque façon que cela soit, *l'esprit nouveau* doit se manifester *dans tons les arts sans exception*. Parce qu'il y a des différences dans les arts entre eux, ce n'est pas une raison pour que l'un vaille moins que l'autre; cela peut mener à une *autre* apparition mais non à une apparition *opposée*. Dès qu'un art est l'expression plastique de l'abstrait, les autres ne peuvent plus être en même temps l'expression plastique du

naturel. Ces deux ne vont pas ensemble de là, jusqu'à présent, cette hostilité mutuelle. La Nouvelle Plastique abolit cette inimitié : *elle crée la réunion de tous les aris*.

La Sculpture ne peut être plus longtemps la servante de l'Architecture, comme souvent sous l'ancienne conception. Elle n'est plus la représentation plastique *d'idées ou des choses* : elle n'existe plus morphoplastiquement. Par son moyen plastique quasi-abstrait, il est possible qu'elle devienne *l'expression plastique esthétique par l'opposition équilibrée de l'expansion et du limité*, et ceci sans avoir à compter avec les exigences utilitaires ou constructives.

Si la Sculpture et l'Architecture anciennes fixent jusqu'en un certain point l'espace autrement vide et indéfini, la Sculpture nouvelle (l'Architecture nouvelle également) le fait beaucoup plus en réduisant le caprice du naturel *par la composition équilibrée et en portant toute son attention sur les rapports*.

La Sculpture et l'Architecture, jusqu'à présent, anéantissent par la division l'espace *en tant qu'espace*. La Sculpture et l'Architecture nouvelles doivent anéantir *l'œuvre d'art en tant qu'objet ou chose*.

Chaque art possède son expression *spécifique*, sa *nature particulière* « Tandis que le contenu de tous les arts est le même, les possibilités d'extériorisation plastique diffèrent. Ces possibilités naissent pour chaque art sur son terrain particulier et y restent cantonnées. Chaque art possède ses propres *moyens d'expression*. Il s'ensuit que chaque art doit trouver pour lui-même les transformations nécessaires de ses *moyens plastiques*, moyens qui resteront délimités par leurs propres frontières. C'est encore pour cette raison que les possibilités techniques de tel art ne doivent pas être jugées d'après celles d'un autre art. Elles doivent être jugées en elles-mêmes et par rapport à l'art envisagé. » (De Stijl, an. 1, page 3.)

« De quelque manière que cela soit, dans une période de spiritualité avancée et malgré les différences dans les moyens plastiques, tout art, *quel qu'il soit, s'efforce vers l'expression plastique en fonction des rapports équilibrés*, car c'est l'équilibre des rapports qui exprime le plus purement l'harmonie et l'unité, propres à l'esprit. » (De Stijl, an. 1, page 4.)

Si les arts dits plastiques s'expriment plus ou moins par la matière grossière, *la Musique* et *l'Art du verbe* (en tant que que « son ») n'emploient qu'une matière beaucoup plus ténue. C'est une différence capitale qui en fait des arts entièrement dissemblables.

Si l'on transforme le *bruit* en *son*, les propriétés du bruit restent valables. Le bruit revêt-il la forme délimitée ? Si la ? Si la couleur prend forme, on peut la neutraliser par opposition de couleur ou de ligne droite : la même réduction est-elle possible pour *le son*?

L'Art du verbe est la plastique *du son* et *de l'idée*. Même le verbe figuré contient le son, quoique nous ne l'entendions pas. Dans le verbe actuel, *l'apparition purement abstraite* est voilée, troublée par *le son matérialisé, l'extériorisation plastique traditionnelle* et *l'idée abâtardie*. L'Art du verbe ne peut donc être l'expression plastique immédiate de l'universel par le moyen plastique dont il dispose aujourd'hui. Et pourtant... c'est l'évidence même que la beauté abstraite finira par se montrer également dans ce dernier art. De même que la Musique, l'Art du verbe devra, pour atteindre une plastique vraiment nouvelle, parcourir un trajet beaucoup plus long que les arts dits plastiques.

Il s'ensuit que, plus il est facile d'épurer les moyens plastiques d'un art, plus vite il pourra atteindre la Plastique Nouvelle. Les différents arts n'arrivent pas eu même temps à un approfondissement égal, car, étant des apparitions différentes de l'universel, elles ne mûrissent pas à la même époque.

La Plastique Verbale se libérera beaucoup plus lentement que la Peinture de la forme, c'est-à-dire du délimité dominateur.

Le verbe, en effet, beaucoup plus que l'apparition naturelle de la chose qu'il esprime, évoque en nous *l'individuel* le verbe est devenu *notre représentation* de la réalité sensible. Le verbe est également (comme élément de langage) *une utilité*. Comme l'individu domine partout dans le monde, le langage trouve sa base principale dans l'individuel. Ainsi, l'attachement à l'individuel obscurcira l'expression pure du verbe. Et même si l'esprit nouveau, en croissant, arrive à défaire ce lien, le verbe gardera son *expression plastique* individuelle.

Néanmoins, le verbe en tant qu'élément de langage reste nécessaire pour dénommer les choses. La séparation entre le verbe-en-tant-que-langage et le verbe-en-tant-que-art mettrait probablement ce dernier trop en dehors de la vie.

C'est pour cela que là où les arts dits plastiques arrivent à annuler *directement* la forme, l'Art du verbe devra l'anéantir *indirectement*... tout au moins dans l'avenir immédiat. L'idée du verbe se transformera comme signification dans notre conscience par *une plastique contrariante*, car elle seule peut enlever au verbe sa délimitation. Et alors l'idée nouvelle, par une transition naturelle, s'approchera de la suppression de la forme. Dans un avenir très éloigné, le verbe devra être *recréé sans forme*, c'est-à-dire deviendrait un « *son* » *à caractère nouveau et sans contenir le délimité ni comme son ni comme idée*. Le verbe pourrait être représenté également par la figure seule. Sons, signes ou figures devraient être créés à nouveau comme « son-plastique » qui serait *la pure extériorisation plastique de l'universel*, donc de l'individuel le plus approfondi. Alors, seulement, l'Art du verbe aurait un *moyen plastique pur* permettant d'exprimer, par la composition, *les rapports en fonction de leur équilibre*.

Pour l'instant, nous aurons à nous limiter à la suppression indirecte de la forme, tel qu'elle est individualisée dans le verbe à présent. Et pour ce faire, il faudra l'opposer à *ce qu'il n'est pas, tout en en faisant partie* : *son contraire*. *L'un* devient *deux*: « *l'un* » et « *l'autre* ». L'un se connaît, *se voit*, par l'autre. (De Stijl, an. 1, N. B., art. 6.) Ainsi, la délimitation du verbe est supprimée, son contenu élargi; on l'exprime plastiquement *dans sa totalité*. Ainsi, en montrant l'action des choses complètement et en clarté, la description approximative, le tragique dominateur disparaissent par *l'équilibre plastique*. Dès l'instant où l'on montre les choses dans une clarté complète, elles sont supprimées en tant qu'idées: il ne reste que la plastique des rapports. L'Art du verbe devient ainsi *l'expression plastique en rapports équilibrés*... malgré ce que le moyen plastique puisse avoir de limitant.

Dans la Peinture, la Plastique Nouvelle emploie la couleur extériorisante, bien que l'expression plastique par la dualité de position et de ligne droite soit la plus pure. Dans l'Art du verbe également, la plastique (au moins pour le temps présent) restera encore près de l'extérieur. Pour arriver au défini, l'Art du verbe aura à se servir provisoirement de ses moyens actuels. Elle devra s'exprimer plastiquement par la *multiplicité* du rapport varié. De même que dans la Peinture, la Plastique Nouvelle dispose de son rapport dimensional, elle dispose dans l'Art du verbe non seulement de cette dernière mais encore *du contenu*, comme rapport d'opposition. Par ses aspects multiples et ses rapports différents, une seule et même chose sera mieux connue, plusieurs mots s'exprimeront dans une plastique plus définie. Le nouvel art du verbe déterminera luimême jusqu'où l'opposition des contraires peut lui être utile. L'essentiel est que *les principes du contraire dominent toute l'œuvre* aussi bien dans sa composition que dans le rapport équilibré de ses moyens plastiques. Chaque artiste devra chercher la meilleure manière d'y arriver. Il utilisera

et améliorera les perfections apportées dans la Syntaxe, la Typographie, etc., déjà trouvées par les Futuristes, les Cubistes et les Dadaïstes. Il se servira également de tout ce qui lui vient de la vie, la science et la beauté. Mais avant tout il sera dirigé par la *perception plastique pure*. (De Stijl, an. 2, Trialogue, scène 3.)

Dans la Littérature classique et romantique, on trouve également l'expression de l'action des contraires... mais sans la plastique par le verbe et voilée par la description. Le Dr H. Schoenmaekers a essayé de démontrer que Bernard Shaw dans son *Candida* oppose des contraires psychologiques. De même, on voit souvent dans la littérature de l'ancienne Inde deux choses qui s'anéantissent en apparence. Ainsi, les contraires ne se manifestent pas encore dans l'art comme *expression plastique du verbe (morphoplastique)*. En se concentrant dans « l'extérieur », on arriva ces temps-ci à l'expression plastique par *analogies* en les plaçant simplement les unes à côté des autres. Alors, l'objet et son action changent, s'élargissent dans l'expression, mais cette transformation plastique ne contient pas encore *la plastique complètement équilibrée*. Néanmoins, l'ancienne conception de la composition est démolie et la nouvelle peut faire son apparition. De « l'extérieur-individuel » mûrissant, les choses naissent *en totalité* et grâce à cela l'universel arrive a *l'expression plastique* directe.

Etant plus abstrait que l'apparition naturelle, le verbe représente le contenu et l'apparition de tout ce qui est. Il fait contenir tout un monde de beauté dans peu de signes ou sons. *L'Art nouveau veut exprimer ce monde exactement déterminé dans la plastique. Actuellement, tout est vague dans le mot singulier*. Ce vague s'éclaircit un peu par la composition et la proportion, mais reste néanmoins voilé par la forme. Le verbe, comme forme, est une limitation et cette *limitation* dépend en partie *de nous-mêmes*. Chacun voit une boule à sa façon, mais pour chacun une boule reste une boule. Nous voyons alors le contenu des choses en rapport avec notre contenu propre, nous pénétrons plus ou moins jusqu'à l'universel et résolvons ainsi un peu de notre vision particulière. Une boule est un monde en soi et un monde hors de soi: notre *personnalité* n'en voit qu'une partie. Elle ne voit que la partie qui arrive à sa conscience, en tant que résultante de notre vie extérieure. Ainsi, la boule devient la représentation de *notre pensée subjective* en fonction de cette boule.

L'Art dépasse la pensée particulière comme l'inconscient (l'universel) dépasse la conscience individuelle. Si, dans le moment du créer esthétique, l'universel (l'inconscient) perce le conscient, quand arrive enfin *la vision entière des choses*, le particulier ne compte plus. C'est pour cette raison que la vocation de l'art réside dans *la suppression plastique de la pensée particulière*.

Les Futuristes ont voulu libérer le verbe *de l'idée*. D. Braga dit : « L'Art se passera désormais de l'idée. C'est l'idée qui charroie le passé. Elle fixe les perceptions, leur donne la forme logique qui leur permet de durer par les cerveaux. Marinetti hait l'intelligence. » Mais... si notre conscience attribue au verbe un contenu, une signification, cette dernière doit forcément arriver jusqu'à nous en passant par l'intelligence. Est-il possible de ne faire aucun cas de l'intelligence dans l'homme moderne si ce dernier ressent l'émotion esthétique? *L'homme nouveau* réunit le *sentiment et l'intelligence dans une unité.* Quand il pense, il sent, quand il sent, il pense. L'un et l'autre sont en lui, malgré lui, vivant automatiquement. (De Stijl, an. 1, N. B., art. 5.) L'émotion du beau vibre constamment dans tout son être : ainsi arrive-t-il à l'expression plastique abstraite *de tout son être.*

Dans la mentalité passée, tantôt l'intelligence, tantôt le sentiment agit : tour à tour, l'un domine l'autre. Cette mentalité sépara les deux et

fit naître l'inimitié. Si les Futuristes haïssent l'intelligence, c'est donc qu'ils pensent encore, dans cette question-ci, selon l'ancienne mentalité. Par l'esprit nouveau, le sentiment et l'intelligence *changent de nature* : la pensée particulière cesse d'exister. Car la pensée particulière est autre chose que *la pensée concentrée et créatrice* qui, elle, est un sentiment de recueillement. La première produit *l'art descriptif et morphoplastique*, hoplastique, la seconde *l'apparition purement plastique*. C'est l'universel en regard de l'individuel.

La Nouvelle Plastique est d'accord avec le Futurisme en voulant l'élimination du « moi » dans l'art. Elle va même plus loin qu'eux. Car on voit par l'art des Futuristes qu'ils ne connaissent pas les conséquences de la Plastique Nouvelle. Ils voulaient remplacer « la psychologie de l'homme, » désormais épuisée, par «l'obsession lyrique de la matière. Le Futurisme fait appel, avant tout, à la sensation. C'est l'effrénéïsme de l'ambiance, or, selon une formule empruntée à Marinetti lui-même, une physicologie lyrique de la matière. (D. Braga.) »

Aussi, « leur » lyrique reste descriptive et dans la peinture, les Futuristes tombaient même dans le symbolisme. Malgré leur pénétration de la matière, ils ne sont pas arrivés à l'expression plastique de *toute la matière* (matière et énergie). Ils n'ont pas abouti à *l'expression de l'un et de l'autre dans un rapport équilibré*.

Par une concentration active, le « penser-en-beauté » ou le « sentiren-beauté » peut donc dominer dans l'œuvre d'art, ou bien, ils peuvent être réunis dans une seule manière d'être. Le premier mode produit la prose, le second *la poésie* et le troisième *l'Art nouveau-du-verbe*.

Le penser qui tend uniquement vers la vérité reste dans le domaine de la raison pure et n'est pas un art. Toutefois, la pensée créatrice est *plastique*. La Philosophie aussi bien que l'Art *exprime plastiquement l'universel*: la première s'exprime *en vérité*, le second *en beauté*. Comme au fond la vérité et la beauté ne font qu'un, il n'est pas logique de nier la parenté évidente de ces deux plastiques. L'Art n'est que *l'expression plastique de l'homme dans sa totalité* ; rien ne doit donc manquer.

Quelques esprits avancés rejettent la logique entièrement: est-ce Quelq là libérer l'art ? L'art n'est-il pas *l'extériorisation de la logique* ?

On ne réussit pas plus à libérer le verbe de la pensée en rangeant les mots les uns à côté des autres sans qu'il y ait un lien quelconque comme les Dadaïstes l'ont voulu : « Chaque vocable-îlot doit, dans la page, présenter des contours abrupts. « Il sera posé ici (ou là tout aussi « bien) comme un ton pur; et non loin vibreront d'autres tons purs mais « d'une absence de rapports telle qu'elle n'autorise aucune association de « pensées. C'est ainsi que le mot sera délivré de toute sa signification « précédente, enfin ! et de l'évocation du passé. » (André Gide, en parlant du mouvement Dada.)

De même que dans la plastique des autres arts, nous voyons dans *la Musique* qui est derrière nous la confusion de l'actif et du passif, quoique çà et là il y ait une construction plus évidente, une opposition plus marquée (par exemple dans les fugues de Bach). Mais la plupart du temps, la plastique constructive est voilée par *la mélodie descriptive*. Le plus souvent, le rythme, comme en plastique picturale ou sculpturale, était capricieux. Cela était admissible dans un temps où le sentiment individuel dominait : cela en était l'expression juste. A présent, ce n'est plus admissible. L'esprit nouveau exige, dans la Musique comme ailleurs, une *plastique équivalente de l'individuel et de l'universel en fonction d'une proportion equilibrée*. Pour y arriver, il faut *réduire l'individuel et mettre en avant l'universel* afin d'atteindre une dualité équivalente, contrariante et neutralisante. Cette dualité doit s'extérioriser plastiquement dans le son

comme la Plastique Nouvelle dans les arts dits plastiques s'extériorise par une dualité d'opposition normale (dans le sens mathématique) : *l'actif et le passif, l'intérieur et l'extérieur, le masculin et le féminin, l'esprit et la matière* (qui ne font un que dans l'universel). Mais comment dans le son qui reste bruit, dans *l'ondulation arrondie*, mettre en avant l'un et intérioriser l'autre ? La Musique, elle, devra le chercher le trouve déjà. Ne voit-on pas dans la Musique Nouvelle, le descriptif, l'ancienne mélodie perdre déjá sa puissance dominatrice ? N'est-il pas apparu dans la Musique « une autre couleur », couleur moins naturelle, un autre rythme, plus abstrait? N'existe-t-il pas un commencement d'opposition neutralisante? (par exemple dans quelques essais de « style » du compositeur hollandais Van Domselaer).

N'empêche que la mentalité ancienne mettra encore longtemps obstacle à l'esprit nouveau surtout en musique car cette dernière se prête admirablement à l'expression tragique. Mais la vie continue: la vie ordinaire par ses nécessités réelles influencera l'art, qui par cela même évoluera plus vite. Hélas, l'art pour le faible est le terrain par excellence pour s'endormir dans la traditionnelle beauté sur le rythme berceur et rond de l'agréable et du joli.

La vie multiple, même en dehors de l'art, rongera la vieille musique et soutiendra la nouvelle. De nos jours paraît, au milieu de la musique traditionnelle, un peu brutalement peut-être, le *jazzband* qui ose des démolitions brusques de la mélodie, qui par des bruits secs et étranges ose s'opposer à la rondeur du son et, quoiqu'il n'ait pas encore abandonné les instruments anciens, leur oppose néanmoins d'autres, plus modernes. Les traditionnalistes auront beau crier, l'esprit nouveau est en marche et rien ne l'arrêtera.

Si la puissance financière n'était pas l'apanage du passé, l'esprit nouveau (devenu conscient dans quelques individus parce que trop réprimé par l'entourage) se montrerait plus parfait et dans un cercle plus étendu. Toutefois, actuellement, l'esprit nouveau n'a rien à gagner d'un bouleversement total de notre société: tant que les hommes ne sont pas « nouveaux » il n'y a pas de place pour « le nouveau ».

Sans amoindrir, pour la Musique, l'effort vers « l'état nouveau », il faut bien reconnaître que, si jusqu'à présent il y ait eu beaucoup d'innovations, *la grande rénovation* n'est pas encore venue. Ceci est également vrai pour la Peinture précédant le Néo-Plasticisme. On ne pourra jamais apprécier assez le travail et le mouvement des Cubistes, Futuristes ou Dadaistes, mais tant qu'ils se serviront de la morphoplastique, même en l'affinant ou en la stylisant, ils n'arriveront pas à la mentalité nouvelle et ne démoliront pas complètement l'ancienne.

Il est clair que les « Néo-Plasticiens » désirent « le nouveau » dans *tous* les arts et essayent d'y consacrer leurs forces. Mais sans moyens financiers, il n'est n'est pas possible de le réaliser *expérimentalement*. Si les circonstances sociales et matérielles étaient favorables, cela ne serait pas impossible, puisqu'au fond tous les arts ne font qu'un. Mais, actuellement, chaque métier a besoin de toutes ses forces. Le temps des « Mécènes » est passé, et le Néo-Plasticien ne peut pas imiter un Da Vinci. Tout ce qu'il peut faire (et cela on ne le lui permet même pas), c'est d'utiliser la logique en exposant ses idées sur les autres arts.

Comme nous l'avons dit plus haut, *le moyen plastique de la Musique doit être intériorisé*. *La gamme musicale* avec ses sept tons était basée sur la morphoplastique. De De même que les sept couleurs du prisme s'unissent dans l'apparition de même les sept tons de la Musique se fondent comme *unité apparente*. Dans leur ordre naturel, les tons comme les couleurs expriment *l'harmonie naturelle*.

La Musique moderne a essayé de l'annihiler par la plastique propor-

tionnelle mais n'osant toucher ni à la gamme naturelle ni aux instruments usités, on continue malgré tout la plastique naturelle.

L'ancienne harmonie représente *l'harmonie naturelle.* Elle s'exprime dans l'harmonie des sept tons, mais pas dans *l'équivalence de la nature et de l'esprit*. Pour « l'homme nouveau », il n'existe que cette dernière. La nouvelle harmonie est une harmonie *double*, c'est-à-dire dualité d'harmonie spirituelle et d'harmonie naturelle. Elle se révèle comme harmonie intérieure et harmonie extérieure les deux *en extériorité intériorisée*. Car seul le plus extérieur peut s'exprimer plastiquement par l'harmonie naturelle, *le plus* intérieur ne s'exprime pas plastiquement. La nouvelle harmonie ne peut donc jamais s'exprimer comme la nature : elle est *l'harmonie de l'art*.

Cette *harmonie de l'art* est si totalement différente de l'harmonie naturelle que nous aimons mieux (dans la Plastique Nouvelle) employer le terme de *rapport équivalent* que « harmonie ». Toutefois, nous ne devons pas attacher au mot équivalent le sens de symétrique. Le rapport équivalent s'exprime plastiquement par des *contraires*, par des *oppositions neutralisantes*, qui, dans le sens ancien, ne sont pas harmonieuses.

Les trois couleurs fondamentales, le rouge, le jaune et le bleu restent des couleurs prismatiques malgré la distance qui les sépare dans le prisme et malgré le Néo-Plasticisme qui ne les exprime pas dans leur apparition spectrale. Si nous exprimons ces couleurs selon leurs lois scientifiques ou naturelles, nous ne ferions qu'exprimer d'une autre façon l'harmonie naturelle. Comme la Plastique Nouvelle veut abolir le naturel, elle est logique en plaçant les trois couleurs dans la Peinture et dans la Musique les tons correspondants dans *d'autres rapports de dimension, de force, de couleur ou de tonalité* tout en conservant l'équilibre esthétique. Ainsi pourra-t-on dire de la Plastique Nouvelle qu'elle n'est pas harmonieuse (selon l'ancienne acceptation du mot) qu'elle n'exprime pas l'unité là justement où *elle l'exprime en réalité dans une perfection plus grande*, car ne supprime-t-elle pas l'unité apparente du naturel ?

C'est cette « dysharmonie » (ancienne conception) qui sera combattue et attaquée partout dans l'art nouveau tant que l'on ne comprendra pas l'harmonie nouvelle. Dans notre temps caractérisé par l'effort vers l'unité dans tous les domaines, il est d'une grande importance de distinguer *l'unité réelle* de *l'unité apparente, l'universel de l'individuel*. Ainsi nous distinguons *l'harmonie esthétique de l'harmonie naturelle*. Comme être humain, nous avons la tendance de concevoir l'unité comme une *vision, une idée individuelle*. Notre « moi conscient » cherche l'unité mais dans une mauvaise voie. Notre « moi inconscient » étant lui-même « l'unité », la porte naturellement vers la clarté, d'abord voilée, puis clairement (quand l'inconscient devient conscient, voir ci-dessus). Aussi, voyons-nous se détruire successivement les unités apparentes (donc harmonies naturelles) jusqu'au moment où *l'unité vraie, l'harmonie réelle* se dévoile.

Le conscient individuel n'emploie que l'expression naturelle, même s'il veut procéder logiquement, s'il «raisonne». Mais l'inconscient en nous nous avertit que nous avons à suivre dans l'art une voie particulière. Et si nous la suivons, ce n'est pas un signe d'un acte inconscient. Au contraire, cela montre dans notre conscience ordinaire une plus grande conscience de notre inconscient l'inconscient écarte l'individuel conscient avec toute sa science. Dans l'art, on ne peut ignorer l'être humain lui-même et c'est sa relation avec « ce qui est », et non « ce qui est » seul, qui crée l'art.

Nous avons une tendance d'appliquer dans l'art la conception ancienne, c'est-à-dire naturelle, de l'harmonie. Et c'est cette conception qui nous fait tenir à la succession et la relation naturelles des sept couleurs spectrales et des sept tons correspondants. Mais, dans le passé,

l'art montrait déjà le chemin. Là, il brisa la succession naturelle des couleurs et des tons. Et dans l'ancienne conception, la Musique cherche ainsi, par plusieurs moyens, une autre harmonie (sans arriver toutefois à la clarté).

Si l'on essayait, comme dans la musique grégorienne, d'approfondir le naturel dominant, par la simplification et l'épuration, on n'arriverait qu'à une autre forme d'expression sentimentale. La musique moderne a tenté de se libérer de la forme ancienne, mais elle « ignore » l'ancien plutôt que de construire une apparition nouvelle. Cela provient de ce qu'elle conserve toujours dans sa construction les bases anciennes. anciennes. Chaque mouvement d'art qui ne représente pas en clarté *l'esprit nouveau* se fourvoie.

Toutefois, en cherchant on finit par atteindre le vrai, mais pas avant que son temps soit venu. Superficiellement, on croit le trouver en cherchant mais en réalité on ne le trouvera que lorsque *l'esprit nouveau* aura mûri.

En écoutant les musiciens modernes qui n'ont pas rompu radicalement avec l'instrumentation sentimentale, nous avons l'impression que les temps ne sont pas encore mûrs pour la Musique nouvelle. Néanmoins, nous voyons apparaître le nouveau à travers l'ancien et chez quelques-uns nous en constatons le besoin. C'est là un fait qui doit nous suffire.

L'ancienne échelle tonique de même que les instruments usuels doivent être bannis de la Musique si l'esprit nouveau veut s'exprimer plastiquement. En dehors d'une composition nouvelle, on doit créer *d'autres moyens plastiques* afin d'arriver comme les arts dits plastiques à une *technique nouvelle*.

De même que la couleur dans la peinture, le son dans la musique *doit être déterminé*, et par la composition, et par le moyen plastique, si le son veut agir comme *moyen plastique exact de l'universel*. La composition y atteindra par une *nouvelle harmonie double en opposition neutralisante*. Le moyen plastique y atteindra par des sons qui seraient *fixes*, *planes* et *purs*. Chaque ton fondamental doit être nettement *délimité*, tant par *son opposé* que par *sa nature propre*, car chaque instrument par sa nature et sa construction possède *un timbre* qui cause, bien plus que les vibrations le plus ou moins « naturel » du son.

Les instruments à cordes, à vent, les cuivres, etc., doivent être remplacés par une *batterie d'objets durs*. La construction et la matière des nouveaux instruments seront de la plus haute importance. Ainsi, le « creux » et le « bombé » seront remplacés par le « plat » et le « plane » parce que le timbre dépend de la forme et de la matière employée. Tout cela nécessitera beaucoup de recherches. Et quant au moyen de *production du son*, il sera préférable d'employer *l'électricité, le magnétisme, la mécanique*, car ils excluent mieux l'immiscion de l'individuel.

L'œuvre d' Art nouvelle doit être, quant au contenu, une extériorisation plastique *claire, équilibrée et esthétique de rapports sonores, sans plus.*

Dans le *Théâtre* et *l'Opéra*, les arts concourent à *l'Art Dramatique*. Toutefois, comme dans le *Geste et la Mimique*, l'extériorisation plastique de l'individuel continue à dominer, la conception primitive du théâtre se perdra peu à peu dans l'art nouveau. Quel que soit l'approfondissement des gestes et de la mimique, il n'e il n'en est pas moins vrai que le mouvement décrit « la forme » et n'exprime pas purement et plastiquement *l'individuel-et-l'universel-en-rapport-équilibré*. *L'Art Dramatique* étant l'expression plastique d'une action ou d'un état d'âme à l'aide de la figure humaine est une réalité dans laquelle *l'expression plastique de la réalité abstraite* est devenue une impossibilité.

Pour l'homme nouveau, le théâtre est sinon une gêne, en tout cas une superfluité. L'esprit nouveau en atteignant son point culminant, intériorisera le geste et la mimique : il *réalisera* dans la vie journalière ce que le théâtre *montra* et *décrivit* par l'extérieur.

Toutefois, tant que ce point n'est pas atteint, le théâtre gardera sa

raison d'être il répondra à un besoin par la continuité du tragique, quoique ce dernier ait perdu sa puissance dominatrice. Mais dans son apparition nouvelle, il doit se *transformer*.

Les Futuristes l'ont fortement senti et exprimé dans leur manifeste. Une transformation logique n'est néanmoins pas possible tant que les arts qui y collaborent ne se soient mués en *Plastique Nouvelle*.

Le théâtre trouve encore sa raison d'être en constituant pour un grand nombre de spectateurs une réunion de tous les arts qui, en agissant simultanément, donnent au théâtre le pouvoir de nous émouvoir plus fortement et plus directement que chaque art séparé. Il peut causer l'émotion *par la beauté* ou *par l'extériorisation plastique* du tragique. C'est ce qui caractérise le théâtre et l'opéra *d'autrefois et d'aujourd'hui.* Même, si nous comptons également le décor, le théâtre serait une triple, l'opéra une quadruple expression plastique de la tragique.

La Plastique Nouvelle ne veut plus de tragique plastique, mais *l'expression plastique du beau* du beau en tant que vérité. Elle veut extérioriser *la beauté abstraite*. Elle pourrait créer une ambiance de beauté abstraite par la *Nouvelle Chromoplastique dans l'architecture* qui remplacerait le vieux décor. Pour l'opéra, la *Musique Nouvelle* agirait pareillement.

L'Art nouveau du verbe pourrait précéder le « beau en-tant-quevérité par des contraires de la plastique verbale. Même on pourrait « dire » le verbe sans que la figure humaine apparût.

Ainsi, le théâtre pourrait devenir la grande instigatrice du «nouveau » par des représentations en « Plastique Nouvelle ». Mais on y renoncera encore longtemps pour les grandes difficultés matérielles que cela comporte, car tout devant s'y présenter sous une apparition entièrement nouvelle, cela exigerait une préparation formidable.

Le théâtre attendra donc jusqu'à ce que les autres arts se soient transformés alors il suivra tout naturellement.

Le rapport équilibré, dont l'ancien théâtre était l'extériorisation plastique *négative*, « apparaît dans le nouveau ». L'effort vers l'harmonie se montre dans l'ancienne tra tragédie, mais elle *s'exprime* plastiquement par une dysharmonie ou une harmonie fictive.

Dans l'art nouveau, *la Danse* (ballet, etc.), suit la même voie que le Geste et la Mimique. Elle passe de l'art dans la vie. On renoncera au spectacle de la danse car on réalisera le rythme par soi-même. Les danses nouvelles, en dehors de l'art, le tango, fox-trot, etc., révèlent déjà un peu l'idée nouvelle *d'équilibre par opposition de l'un et de l'autre*. Ainsi, il devient possible de ressentir physiquement la réalité équilibrée.

Les Arts Décoratifs disparaissent dans le Néo-Plasticisme, tout comme les *Arts Appliqués* : le meuble, la poterie, etc., naissent par l'action simultanée de l'Architecture, de la Sculpture, et de la Peinture nouvelles et se règlent automatiquement d'après les lois de la Plastique Nouvelle.

Ainsi, par l'esprit nouveau, l'Homme lui-même crée *une beauté nouvelle*, tandis que dans le passé il ne faisait que *chanter* ou *exprimer plastiquement* la beauté de la nature. Cette beauté nouvelle est devenue indispensable à l'homme nouveau car il y exprime *sa propre image en opposition équivalente*. *L'ART NOUVEAU EST NE*.

Paris 1920.